BIBLIOTHÈQUE
DU CHÂTEAU D'INGELMUNSTER.

Tableau de Fiesole

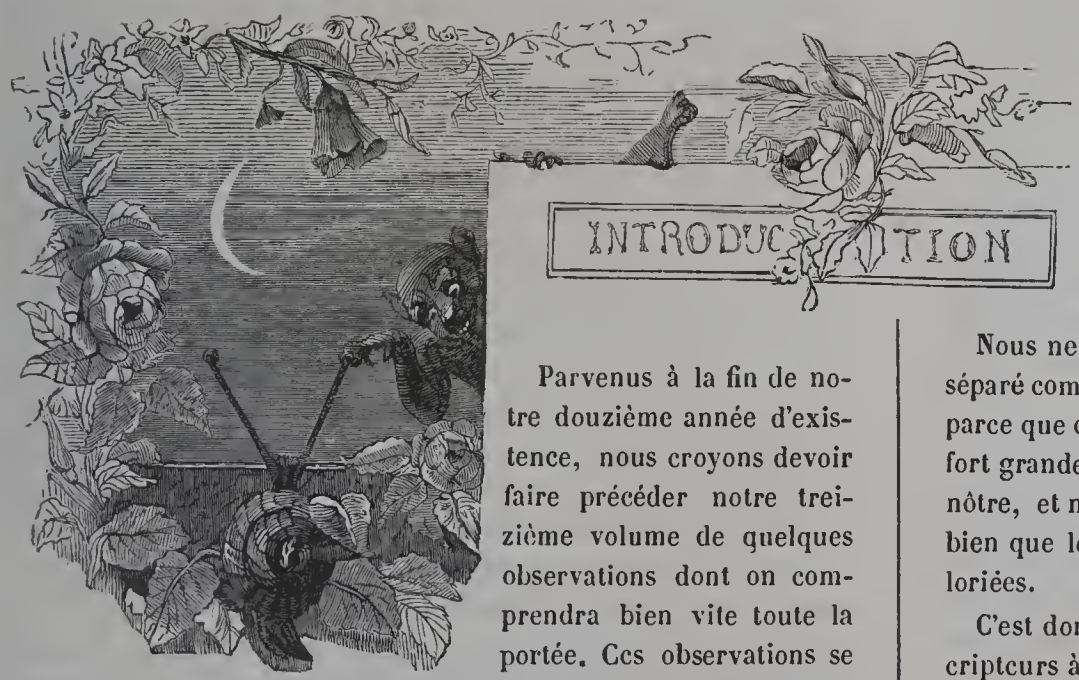
XIIIeme ANNÉE
LA
RENAISSANCE
ILLUSTRÉE
CHRONIQUE DES BEAUX-ARTS
et de la littérature.
par une
Société de gens de lettres.
10 passage du Prince

LA RENAISSANCE ILLUSTRÉE,

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA LITTÉRATURE.

(XIIIME ANNÉE.)

UNE PRÉFACE RUDEMENT CHIFFRÉE.



Parvenus à la fin de notre douzième année d'existence, nous croyons devoir faire précéder notre treizième volume de quelques observations dont on comprendra bien vite toute la portée. Ces observations se traduiront en chiffres palpables; et comme notre siècle est essentiellement positif, chiffreur et mathématique, nous avons cru ne pouvoir mieux faire qu'en les appuyant sur une arithmétique parfaitement raisonnée.

Aujourd'hui on est insatiable en fait de lecture: d'abord, parce que l'on est gâté par le bon marché. ensuite, parceque la concurrence a tué tout, annihilé tout; on doit donc rechercher dans les meilleurs traités de cuisine des recettes pour forger des mets nouveaux et réveiller l'appétit blasé des lecteurs. Au trefois on se contentait de peu; aujourd'hui on donne beaucoup et l'on n'est pas encore satisfait. Jadis,— *in principio*,—nos lecteurs se contentaient d'une petite image quelquefois maigrement lithographiée, et ils criaient au miracle. Chaque jour nous déroulons sous leurs yeux les trésors du burin, de la manière noire, de l'eau-forte, de la lithochromie; nous couvrons notre texte d'illustrations plus ou moins pittoresques; eh bien, malgré tout, il leur faut encore du nouveau. — Va donc pour le nouveau!

Nous allons essayer de résoudre un problème jusqu'alors insoluble, c'est-à-dire de donner tout pour rien!... ·

Jusqu'à présent, nous avons publié à côté de *la Renaissance* un ouvrage d'une beauté d'exécution remarquable, un ouvrage où toutes les richesses de l'art et de la science historique se trouvent réunies; un ouvrage qui coûte par souscription 300 FRANCS, et que nous leur servons gratuitement; maintenant nous compléterons encore nos largesses en reproduisant dans les colonnes de *la Renaissance illustrée* :

1° L'*Histoire des Peintres de toutes les écoles*, — italienne, flamande, hollandaise, allemande, française, espagnole et anglaise;

2° L'*Histoire de l'Architecture* et des arts qui en dépendent, depuis le Ve jusqu'au XVIe siècle.

Nous ne ferons pas de ces deux publications un corps d'ouvrage séparé comme nous l'avons fait pour LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE, parce que ce mode de publication présente des difficultés d'exécution fort grandes; mais nous incorporerons ces deux ouvrages dans le nôtre, et nous en reproduirons les parties les plus saillantes, aussi bien que les planches les plus remarquables, coloriées ou non coloriées.

C'est donc un immense et incalculable avantage offert aux souscripteurs à *la Renaissance illustrée*, de pouvoir concentrer dans une seule publication trois des plus beaux ouvrages artistiques de l'époque. Si, maintenant, nous voulons aborder la question des chiffres, on comprendra bien vite l'importance et la valeur de ces trois publications réunies.

Le MOYEN AGE contiendra *deux cent cinquante livraisons* à un franc cinquante centimes l'une, soit, pour la totalité de l'ouvrage. . . . . fr.	375 00
L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE contiendra seule *deux cents livraisons* à un franc soixante-quinze centimes l'une; soit, pour la totalité de l'ouvrage . . . . . fr.	350 00
Enfin, l'HISTOIRE DES PEINTRES DE TOUTES LES ÉCOLES est indéfinie; elle peut aller à 12 ou 1,500 livraisons. Mais pour être raisonnables, prenons un terme moyen. Il y a *sept écoles* marquantes : en supposant qu'on ne donne pour chaque école que 125 biographies,—ce qui est bien peu,— on trouvera *huit cent soixante-quinze livraisons* à un franc l'une; soit, pour la totalité de l'ouvrage. . . . . fr.	875 00
Total. . .	1,600 00

Voilà donc un chiffre énorme de seize cents francs que devra débourser l'amateur désireux de posséder ces trois ouvrages.

Or, *la Renaissance illustrée* peut publier en six ans ces trois ouvrages ; et comme elle ne coûte que *vingt francs par an*, il en résulte que l'on aura pour cent vingt francs (mettons 150 si l'on veut), ce que l'amateur paierait aujourd'hui 1,600 !...

Ces chiffres-là sont plus éloquents que les meilleurs prospectus du monde. Il suffit de savoir raisonner et compter pour comprendre que l'avantage est immense à tous égards.

Quant à l'exécution des planches, notre passé peut répondre suffisamment de notre avenir ; toutes les personnes qui connaissent *la Renaissance* et la reproduction que nous faisons des planches chromo-lithographiées du Moyen Age n'auront aucun doute, nous le croyons, sur l'exactitude de nos fac-simile.

Ainsi, pour nous résumer, par le fait seul de la réunion de ces trois ouvrages, *la Renaissance illustrée* va se placer de suite au rang des publications les plus curieuses, les plus utiles, les plus importantes à consulter, non-seulement pour l'histoire du pays, mais encore pour l'histoire de l'art en général. Nos douze volumes publiés sont déjà une mine féconde pour l'historien et pour l'artiste ; ils vont devenir maintenant la plus riche collection d'archives artistiques qu'il se puisse rencontrer : ce ne sera plus un journal qu'on laissera traîner sur les tables des salons, ce sera un livre dont on recherchera les moindres feuillets avec soin, parce que tous porteront le cachet d'une incontestable utilité.

Voyons un peu comment les auteurs des différents ouvrages dont nous venons de parler ont compris leur mission. Voici d'abord de quelle façon s'expriment les éditeurs de l'*Histoire des Peintres de toutes les écoles* : MM. Ch. Blanc, Jeanron et Théophile Gautier.

« L'histoire de la peinture est inconnue, et pourtant quoi de plus charmant à raconter et à lire? Non-seulement l'existence des grands artistes est toute remplie de romans et de drames, mais elle se rattache encore par mille liens à tout ce qui nous émeut et nous captive le plus : la politique, l'amour, les actions héroïques, la physionomie des personnages fameux, les mœurs des divers peuples, leurs usages, leurs costumes. Peut-on écrire la vie de Gros, par exemple, sans rappeler les batailles de l'Empire ; la vie de Léonard de Vinci, sans pénétrer à la cour de François Ier ; la vie de Titien ou celle d'Albert Durer, sans faire revivre les grandes figures de Luther et de Charles-Quint? Il y a un moment où l'histoire de l'art, soulevant des tapisseries auxquelles on n'a pas encore touché, nous introduit par une porte secrète, et nous y fait rencontrer Holbein entre Anne de Boulen et Henri VIII, Vélasquez à côté de son ami Philippe IV, Rubens en compagnie de Marie de Médicis, et Philippe de Champagne dans les appartements de Richelieu.

» Les livres d'art ont été jusqu'à ce jour des livres sans aucun charme, et par conséquent sans aucun art. Écrits pour la plupart d'un style sec et décoloré, ils ont résolu ce singulier problème de nous ennuyer en nous parlant de ce qui doit nous ravir : la beauté. Qu'est-ce donc que la peinture, si ce n'est le monde vu par son côté le plus charmant, par le côté qui intéresse l'esprit et plaît aux regards? Considérée d'ailleurs en elle-même, L'HISTOIRE DES PEINTRES a un attrait particulier, indépendant de l'affinité des tableaux avec les temps et les modèles, et cela parce que la plupart des artistes eurent une existence pleine d'attrait et furent comme les héros de toute sorte de romans, tantôt gracieux, tantôt pathétiques et terribles. Qu'on prenne au hasard la vie de Ribera, celle de Rembrandt, de Watteau, de Berghem, on y verra, soit un drame domestique aussi émouvant que les MARTYRES du peintre espagnol, soit le développement d'un caractère fantasque, rêveur et personnel, soit les mobiles émotions d'un poëte amoureux, soit un modèle de tranquille et riante philosophie. De sorte qu'en dehors même de leurs sujets favoris, les peintres ont presque tous une vie intéressante, coloriée, pleine d'accidents, comme cela doit naturellement arriver aux hommes faits pour sentir.

» Écrire dans la langue française, la plus parlée aujourd'hui de toutes les langues de l'Europe, l'Histoire des sept grandes écoles de peinture ; réunir ainsi en un livre d'un format élégant et facile, tant de documents ignorés, non traduits, épars dans les ouvrages hollandais, italiens, flamands, espagnols, anglais... n'est-ce pas rendre un service aux amateurs de tous les pays, saluer dans chaque nation ce qui l'honore, et faire admirer à chacune d'elles ce qui fait la gloire des autres?

» Combien d'ouvrages coûteux, incomplets, écrits d'un style barbare, dénués de toute poésie, seront rendus inutiles par un livre qui en reproduira la substance mais non la pesanteur, qui en rectifiera les errements, en relèvera les contradictions et les fautes, et en extraira pourtant ce qu'ils ont d'utile, à savoir : les faits incontestables, les indications précieuses, et enfin, parmi tant de jugements, ceux qui méritent d'être discutés ou conservés.

» Une telle HISTOIRE DES PEINTRES s'adresse à tous les genres de lecteurs. Elle offre aux gens du monde un nouveau domaine de jouissances, un moyen d'enrichir leur conversation, de vérifier pour ainsi dire, par l'histoire de l'art, ce qu'ils savent déjà de la littérature, des mœurs, de la géographie des nations et de leurs idées. Greuze sera la palette de Diderot ; Wonwermans dira les habitudes des chasseurs ; Van Dyck nous retracera les physionomies de l'Angleterre au temps du second Stuart ; Raphaël nous livrera les clefs du Vatican et saura nous initier aux secrets de la papauté, à la manière dont elle entendait s'emparer par les sens du gouvernement de l'univers. Lorsque les visiteurs seront groupés autour d'une table de salon, que pourra-t-on étaler devant leurs yeux, sous les clartés de la lampe, qui vaille l'HISTOIRE DES PEINTRES? Quel livre magnifiquement illustré, quel ouvrage de luxe pourra égaler le charme et l'importance de celui qui renfermera les œuvres les plus variées et les plus belles des grands maîtres, un album où Lawrence aura mis un de ses élégants portraits ; Rembrandt, sa *Ronde de nuit ;* Holbein, sa *Danse des morts ;* Terburg, Netscher, Ruysdaël, un paysage ; Van der Neer, un clair de lune ; Greuze, une famille de frais enfants et de belles jeunes filles ; Van Huysum, un bouquet de fleurs...? Et si l'on permet à l'écolier de parcourir d'une main prudente une aussi précieuse galerie, que de choses viendront se classer d'elles-mêmes dans son esprit ! que d'instruction ne puisera-t il pas dans cette Histoire de la peinture, qui n'est après tout que la peinture de l'histoire. On conviendra facilement que tout l'esprit du monde dépensé à l'illustration de tel ou tel livre à la mode, ne saurait être aussi profitable aux jeunes gens, qu'un ouvrage où seront reliés, pour ainsi dire, les musées de Florence, de Dresde, d'Amsterdam, de Madrid, de l'Ermitage et du Louvre. Celui qui médite un voyage en Italie, saura d'avance ce qu'il faut aller voir au Vatican ; ce qui l'attend à Naples, dans la sacristie des Chartreux ; à Milan, dans le musée de l'Ambrosienne ; à Parme, sous la coupole de Saint-Jean.

» Ainsi comprise, l'HISTOIRE DES PEINTRES sera pour les futurs voyageurs un itinéraire, et pour ceux qui ont déjà parcouru l'Europe un recueil abondant de souvenirs.

» Quant aux artistes, ce livre est fait pour eux, avec l'amour de leurs ouvrages, à la gloire de leurs devanciers et d'eux-mêmes. Quand ils auront lu le passé de leur art, si plein d'enseignements, de nobles exemples et de grandeur, ils nous auront peut-être quelque reconnaissance pour avoir ainsi popularisé le goût de la peinture, et leur avoir cherché et formé dans l'Europe entière une clientèle d'admirateurs. »

Voilà, maintenant, comment raisonne l'auteur de *l'Histoire de l'Architecture* depuis le Ve jusqu'au XVIe siècle : M. (Gailhabaud.)

« L'importance et les développements que nous entendons donner à cette nouvelle publication nous ont engagés à fragmenter son ensemble en trois parties principales. Ces trois parties, qui correspondent aux trois grandes divisions de l'histoire, peuvent, en effet, être publiées à part, et composer, chacune, un tout complet. Or, ce système de fragmentation permettant ainsi de faire paraître d'abord

celle qui répond plus particulièrement, par sa nature, aux besoins et au goût de l'époque, nous avons choisi la deuxième, qui comprend l'*Architecture du Moyen Age et de la Renaissance;* les deux autres : 1° *Monuments des divers peuples de l'Antiquité*, et 2° *ceux des* XVIIe *et* XVIIIe *siècles*, formeront l'objet de deux corps d'ouvrages séparés, qui paraîtront plus tard. Cependant, on pourra, si tel était le désir émis par la majorité des souscripteurs, réunir, dès-à-présent, les trois parties en une seule et même publication.

» Mais, qu'on ne s'y trompe pas : il n'entre point dans nos intentions de présenter une histoire complète de l'Architecture, qui nous semble encore impossible. Pour le moment, notre rôle doit se borner seulement à la réunion et au classement de tous les matériaux remarquables qui permettront de la rédiger un jour. Ainsi, l'ouvrage sera moins une histoire qu'une collection destinée à élucider toutes les questions relatives à l'interprétation des mœurs et des coutumes à l'aide des monuments. Cette manière d'envisager l'architecture, à peine indiquée jusqu'ici, recevra, dans notre livre, le plus large développement, et elle nous fournira les moyens de pouvoir embrasser, à la fois, deux des principaux points de vue de son étude : l'examen des procédés divers par lesquels a passé chaque style pendant le cours de son existence, et l'analyse des éléments d'élucidation que toute famille ou espèce d'édifices peut offrir, comme renseignements, à l'égard des questions historiques. Considérée à ce double point de vue, notre collection offrira deux avantages incontestables : d'une part, la réunion de tous les détails d'une *Encyclopédie architecturale*, et, de l'autre, une histoire de mœurs et coutumes expliquée par les monuments eux-mêmes. — Ajoutons qu'elle doit encore ouvrir une voie à l'étude d'objets assez généralement inexplorés. Plusieurs divisions, telles que l'*Ameublement des Églises*, la *Peinture murale*, la *Peinture sur verre*, la *Mosaïque*, le *Travail du fer*, la *Fonte en bronze*, etc., seront autant de chapitres presque inédits, et dont il n'a été publié jusqu'ici que de rares fragments. Cette partie, à laquelle nous donnerons une certaine étendue, contiendra le résultat de dix années de voyages, consacrées à la recherche d'œuvres appartenant à ces différentes catégories.

» Comme son aîné, les *Monuments anciens et modernes*, notre nouvelle publication sera particulièrement un ouvrage à gravures; et cela, parce que cette condition nous semble faciliter davantage l'intelligence et graver beaucoup mieux les objets dans la mémoire. — Mais, ce qui doit surtout lui assurer un puissant motif d'intérêt, c'est ce cachet d'exactitude dans la reproduction des originaux, cachet qu'on remarquera et dans l'exécution des dessins, et dans celle de la gravure.

» Une dernière innovation restait encore à réaliser : nous l'avons tentée. Autant que possible, la nouvelle publication entrera dans la voie des rapports d'internationalité qui doivent désormais exister entre les peuples pour l'exécution de toute entreprise d'une nature analogue à la nôtre ; aussi, pénétrés de cette pensée, ferons-nous, dès ce moment, tous nos efforts pour que les monuments de chaque pays puissent être dessinés par des artistes nationaux. Ces quelques lignes feront apprécier tout ce qu'il peut résulter d'heureux et de profitable pour la science dans la réalisation d'une telle idée, et combien l'art local devra gagner à être interprété par des talents presque toujours plus aptes à en saisir les caractères distinctifs. C'est donc par ce lien commun et à l'aide de cette espèce de confraternité que nous publierons notre nouveau recueil, recueil qui deviendra, ainsi, l'œuvre collective de tous les principaux architectes de l'Europe, auxquels nous faisons ici un pressant et national appel. — A peine connu, ce projet a déjà reçu de nombreuses et de sympathiques adhésions parmi les artistes les plus éminents de l'Allemagne, l'Angleterre, la Belgique, l'Espagne, la Hollande, l'Italie, etc., dont la suite de nos livraisons fera successivement connaître les travaux remarquables.

» Enfin, des notices historiques et archéologiques accompagneront chacune des monographies qui doivent composer l'ensemble de cette collection. »

On voit que le plan est vaste, largement conçu et que sa réalisation sera d'une importance majeure.

Que l'on ne croie pas, toutefois, que nous dévierons de notre route en entrant dans cette voie nouvelle ; on se tromperait gravement. Nous explorerons comme par le passé les ateliers de nos artistes, nous rendrons compte des expositions nouvelles, et nous reproduirons les meilleures œuvres de nos célébrités contemporaines ; nous fouillerons même dans les portefeuilles de l'industrie, mais seulement parmi les branches qui ont un rapport direct avec les beaux arts. L'exposition universelle de Londres nous fournira une ample moisson de documents intéressants. Nos lecteurs trouveront dans *la Renaissance* tout ce qu'il sera utile et nécessaire de connaître sur cette imposante solennité. Et comme toutes les industries des deux mondes s'y sont donné rendez-vous, les comparaisons seront curieuses à établir.

L'exposition prochaine, qui va s'ouvrir à Bruxelles, et à laquelle sont conviés les artistes de tous les pays voisins, nous fournira une nouvelle occasion de faire briller les talents auxquels nous sommes habitués depuis longtemps, aussi bien que ceux dont la réputation est à peine parvenue jusqu'à nous. Nos mesures sont déjà prises à cet égard.

On voit que nous ne reculons devant aucune peine, devant aucun sacrifice, pour arriver à produire une œuvre satisfaisante et qui soit un jour recherchée par les meilleurs connaisseurs. Tout cela, néanmoins, ne nous empêchera pas de nous occuper de toutes les autres branches de l'art, — sculpture, architecture, archéologie.

Quelques nouvelles planches à la *manière noire* sont commandées à nos artistes ou en voie d'exécution : l'une d'elles, gravée par M. Wulleman, d'après une Vierge de Carle Marate, paraîtra dans l'une de nos prochaines livraisons. On se rappelle notre beau portrait de Rembrandt, publié dans la XVIe feuille de notre douzième année ; celle-là surpassera peut-être encore en puissance et en beauté la planche de M. W. Brown, ou du moins elle l'égalera. M. Wulleman est un jeune artiste plein d'heureuses dispositions. A ceux qui s'élèvent comme à ceux qui tombent, notre devoir est de tendre la main.

Maintenant qu'une nouvelle voie d'amélioration est ouverte, nous ne la quitterons plus, et bien qu'elle soit hérissée de difficultés sans nombre, et que nous ayons souvent à lutter contre le prosaïsme individuel et l'indifférence publique, nous ne reculerons jamais devant un travail quelque pénible qu'il soit, quand nous serons sûr de rencontrer au bout de nos labeurs l'approbation de tous.

J. A. L.

M. DEWASME PLETINCKX.

Le premier éditeur fondateur de cette feuille, M. Dewasme, ancien Administrateur de l'École royale de gravure, vient de mourir à Bruxelles, à l'âge de 53 ans, des suites d'une longue et douloureuse maladie.

Tous ceux qui ont connu cet homme de bien, lui donneront un regret. M. Dewasme est l'un des hommes qui ont le plus contribué au développement de l'art en Belgique. Comme directeur de la *Société des Beaux-Arts*, et éditeur *de la Renaissance*, il a aidé beaucoup de jeunes hommes à se produire ; plus d'une célébrité du jour lui doit un souvenir de reconnaissance. Comme éditeur lithographe, nous ne craignons pas de dire que les plus belles publications *artistiques* qui ont été faites dans le pays, l'ont été par ses soins; il suffira

de rappeler les *Scènes de la vie des Peintres*, par Madon (*), le *Voyage aux bords de la Meuse*, par Lauters, *la Physionomie de la Société en Europe*, et la *Terre-Sainte*. Toutes ces œuvres pourraient défrayer vingt réputations d'éditeur et leur promettre à tous, vingt couronnes ; M. Dewasme les a toutes recueillies à son profit. Non-seulement il comprenait l'art en typographe, mais encore il le comprenait en artiste. Il avait le tact qui éclaire et le goût qui inspire ; il possédait la volonté, il n'avait pas toujours la force ; les dernières années de sa vie se sont écouées entre l'ennui d'un abandon immérité et les soucis d'une position perdue.

Au moment où il est tombé malade, M. Dewasme allait être nommé inspecteur de l'Imagerie nationale ; il est certains services rendus que les gouvernements ne devraient jamais oublier (**).

Nous qui l'avons connu et apprécié à sa juste valeur, on nous permettra bien de jeter ces quelques fleurs sur la tombe d'un homme de bien et d'un ami.

J. A. LUTHEREAU.

(*) Par une singulière et fatale coïncidence, le lendemain de la mort de M. Dewasme, éditeur de ce bel ouvrage, les vingt dessins sur pierre qui composaient cette œuvre, ainsi que les 14 pierres de la Physionomie de la société en Europe, ont été mises en vente *sur la place de l'Hôtel-de-Ville*, et adjugées à vil prix (600 *et quelques francs pour les* 34 *pierres*). M. Jules Géruzet, éditeur, s'en est rendu acquéreur; mais nous regrettons, de devoir dire que le vendeur était M. Abel Waroqué auquel elles étaient tombées en partage, par suite de la liquidation de la *Société des Beaux-Arts*. L'ouvrage seul des *Scènes de la Vie des peintres* a été payé à l'artiste HUIT MILLE FRANCS, c'est-à-dire 800 francs par livraison. Joignez à cela le papier et l'impression, il résultera de là que cet ouvrage aura coûté à l'éditeur de 20 à 25,000 francs. Ce volume se vendait alors (1841) 120 fr.; aujourd'hui il est tombé à 50, non parce que l'ouvrage a perdu de son mérite, mais par suite de la dépréciation de la librairie et de la concurrence effrenée qui ruine chaque jour le pays de la contrefaçon.

(**) Une multitude d'hommes de lettres et d'artistes ont accompagné MM. Dewasme à sa dernière demeure. Parmi eux, on remarquait : Madou, Lauters, J. Stevens, Jouret, Calamatta, les frères Brown, etc., etc. Malheureusement beaucoup d'entre eux ont été informés trop tard de l'événement pour pouvoir lui donner cette dernière marque de sympathie. M. Dewasme fut particulièrement aimé des artistes ; et pour preuve, nous donnerons ici, comme document historique, connaissance d'une pièce émanée d'eux, lorsqu'il s'agit de nommer M. Dewasme Administrateur de l'Ecole royale de gravure.

« Les soussignés, artistes belges, voulant donner à M. Antoine Dewasme-Pletinckx un témoignage de leur reconnaissance pour tout ce qu'il a fait en faveur des beaux-arts en Belgique, déclarent : que M. Dewasme, par ses nombreuses publications lithographiques, a puissamment contribué à faire connaître dans les pays étrangers les productions des artistes belges contemporains ;

Que, en fondant, en 1833, le journal l'*Artiste* et en le soutenant pendant trois années, au prix d'importants sacrifices, il a concouru à donner à notre jeune école l'élan de la grâce auquel elle a conquis dans l'art moderne une place qu'on ne peut plus lui contester désormais;

Que, dans l'Ecole de gravure, établie sur sa demande et d'après le plan conçu par lui, il s'est formé plusieurs graveurs sur bois qui s'occupent aujourd'hui, avec un succès réel, à l'illustration des publications belges, appliquant ainsi l'art à la typographie et le popularisant, en même temps qu'ils popularisent les faits glorieux de notre histoire ;

Que, par l'institution de la Société des Beaux-Arts, il mit un grand nombre d'artistes à même de se produire dans les riches publications dont cette Société s'occupe ;

Que, par l'Association nationale pour favoriser les Beaux-Arts en Belgique, dont il est le fondateur, il rend les plus grands services, non-seulement à l'art en général, mais encore aux artistes en particulier ;

Enfin, que, de toutes les manières, il n'a cessé de bien mériter de l'art national, et, par conséquent, de la gloire de son pays.

Telle est la déclaration que les soussignés s'empressent de donner à M. Dewasme-Plétinckx.

Ils remplissent ainsi un devoir, en même temps qu'ils lui fournissent un témoignage de la reconnaissance qu'ils lui doivent.

6 mars 1842.

Ont signé : J. B. De Jonghe, professeur de paysage à l'Académie royale d'Anvers ; J. Dyckmans, professeur de peinture à l'Académie d'Anvers ; Gustaf Wappers, directeur de l'Académie royale d'Anvers ; P. Leys ; N. De Keyser ; Jacob-Jacobs ; Ferd. de Brackelaer ; Van Regemorter : Eug. De Block; Lauters ; P. Kremer ; Madou : Delvaux ; J. Bonnet ; Gme Geefs : L. Kuhnen ; J. L. Navez, directeur de l'Académie de Bruxelles ; Louis Gallait.

LES DUCS DE BOURGOGNE,

ÉTUDE SUR LES LETTRES, LES ARTS ET L'INDUSTRIE
PENDANT LE XVe SIÈCLE
ET PLUS PARTICULIÈREMENT DANS LES PAYS-BAS ET LE DUCHÉ DE BOURGOGNE,
PAR LE COMTE DE LABORDE, MEMBRE DE L'INSTITUT.

Seconde partie, tom. I. *Preuves. Paris, Plon frères,* 1849.

Parmi les nombreux ouvrages qui se sont appliqués à faire ressortir le haut intérêt que présente l'éclat jeté par les beaux-arts dans les Pays-Bas pendant le xve siècle, il en est très-peu qui méritent d'attirer l'attention au même degré que celui dont nous venons de tracer le titre. Ce livre, en effet, embrasse toute l'histoire de la civilisation de ce pays à cette époque. Le comte de Laborde, qui s'est fait une réputation européenne par ses études aussi intelligentes que sérieuses dans le domaine de l'art ancien et de l'art du moyen âge, s'est proposé, dans ce travail, le grand but d'enrichir les matériaux jusqu'à présent si singulièrement rares de l'histoire de l'art flamand durant cette période, par le moyen si laborieux de la recherche des documents originaux, de même que, dans le cours de ces dernières années, cela a été fait, pour une partie de l'histoire de l'art en Italie, par Frédéric Van Rumohr, Gaye, et Ciampi. L'auteur commence ses recherches à l'an 1384, c'est-à-dire à l'année de l'avènement du duc Philippe-le-Hardi au comté de Flandres, et il les termine à l'année 1482, c'est-à-dire à celle de la mort de Marie de Bourgogne, dernière représentante directe de la branche de la maison de Valois. Parmi les documents que l'auteur a mis à profit, se présentent en première ligne les comptes; viennent ensuite les anciens inventaires, et enfin la correspondance. Les arts plastiques constituent l'objet principal des recherches de M. de Laborde, y compris l'architecture avec tous ses embranchements, et les métiers si variés qui s'y rattachaient pendant le moyen âge. C'est ainsi qu'il nous fait connaître une foule de renseignements sur les architectes, sur les charpentiers, sur les serruriers, sur les constructeurs des vaisseaux, etc., sur les sculpteurs, sur les orfèvres, les joailliers et les graveurs de sceaux, les fondeurs, les armuriers, et enfin sur les peintres, c'est-à-dire les peintres de miniatures, les peintres sur verre et les émailleurs, sur les tapissiers de haute-lice et sur les brodeurs, ainsi que sur les graveurs sur bois et sur cuivre. Nous ne pouvons nous occuper dans cet article que des branches de l'art les plus importantes dont il est traité dans ce livre. Les renseignements que l'auteur nous fournit sur les savants, les poëtes, les historiens et les traducteurs, jettent une vive lumière sur l'état de la littérature; ceux qu'il nous donne sur les fabricants et les marchands de drap, de velours, de pelleteries, etc., sur les horlogers, les tailleurs, les cordonniers, etc., sont des plus précieux pour nous faire connaître l'état de l'industrie. Pour compléter le tableau si riche et si vivant de l'ensemble de la cour des anciens ducs de Bourgogne, l'auteur nous soumet un certain nombre de notices sur les grandes fêtes données par ces princes, sur les cadeaux qu'ils distribuaient, sur les traitements qu'ils allouaient à leurs serviteurs, sur leurs musiciens, leurs médecins, leurs astrologues, leurs fous, leurs maîtresses et leurs bâtards. Il n'est guère possible que nous embrassions tous ces détails dans l'analyse que nous allons faire du travail de M. de Laborde, auquel l'auteur se propose de rattacher, dans un volume spécial, les détails qu'il a réunis sur les ambassades et sur les simples messagers envoyés par les ducs de Bourgogne, détails qui seront, nous n'en doutons pas, du plus haut intérêt pour l'histoire politique de l'époque.

Dans l'introduction qui précède l'ouvrage, l'auteur fait une revue critique des sources principales où il a puisé. Les archives de Lille, de Dijon et de Bruxelles renferment tous les comptes que nous possédons sur les dépenses de la maison de Bourgogne. Ces pièces, qui ont été miraculeusement conservées malgré les orages de la première révolution française, se complètent et se contrôlent mutuellement de la manière la plus heureuse. Si les archives de Lille et de Dijon embrassent particulièrement les comptes qui concernent le comté de Flandre et le duché de Bourgogne, — celles de Bruxelles ont conservé ceux qui, depuis l'année 1404, concernent spécialement le Brabant, le Limbourg, le Luxembourg, la Gueldre, le Hainaut, le comté de Namur, et en outre ceux qui se rapportent à l'administra-

tion des villes, des villages, des monastères et des églises dans ces provinces, qui étaient tenus d'en envoyer des copies au gouvernement central. Les archives de la ville de Bruxelles sont aussi fort riches en documents précieux, comme le témoignent les renseignements que M. Wauters y a puisés sur Roger Van der Wryden-le-Vieux et que nous avons mis à profit dans l'article que nous avons consacré à ce grand artiste dans le *Kunstblatt* en 1847 (*). Parmi les autres dépôts d'archives que l'on possède en Belgique, nous devons mentionner ceux de Bruges et de Louvain, où M. Horion, malheureusement enlevé à la science, ainsi que MM. Carton, Piot, Thiry, Thys et Schayes, ont puisé de si curieux renseignements. Quant au dépôt, sans doute si précieux autrefois, des archives de Liége et d'Anvers, ils ont considérablement souffert, l'un par la dévastation de 1468, l'autre par le pillage de 1576. Ceux des autres villes, telles que Tournay, Ypres, etc., présentent un intérêt moins grand, mais plus local. L'auteur a tiré des plus importantes de ces archives des extraits plus ou moins étendus, dans lesquels il a conservé toujours l'orthographe originale et où il n'a ajouté que les accents et la ponctuation. Le premier volume est entièrement composé des matériaux puisés dans les archives de Lille. Ceux qui sont tirés des autres archives forment deux autres volumes. Le quatrième sera formé des documents fournis par la bibliothèque nationale de Paris et comprendra, outre les pièces relatives à la cour des rois de France, celles qui nous restent des cours d'Orléans, de Berry et d'Anjou. Les inventaires de la maison de Philippe-le-Bon et de celle du roi Charles V y figureront aussi. Finalement, deux volumes seront consacrés au tableau des faits que l'auteur déduira de l'ensemble des pièces qu'il a réunies. Parmi les renseignements si riches qu'il nous donne dans l'introduction de son travail, M. de Laborde mentionne un autre travail qui se rapporte aux anciennes écoles de peinture flamande et française : C'est la *Couronne margaritique*, poëme qui fut composé par le poëte Jehan Lemaire, attaché à la cour de Marguerite d'Autriche à Malines, et dont le manuscrit repose à la bibliothèque nationale de Paris.

Aux observations générales que l'auteur nous suggère, nous ajouterons ce qui suit. Il apprécie avec beaucoup de justesse le développement de la direction réaliste, suivie par l'école des Van Eyck, et que l'on ne peut juger complétement que lorsqu'on a soi-même visité les villes de Bruges et de Gand. Il fait remarquer d'une manière saisissante comment cette école est parvenue au miraculeux fini d'exécution qui lui est propre, au moyen de l'étonnant et précieux fini qu'atteignit de bonne heure dans les Pays-Bas l'art des miniaturistes. Quant au style particulier à cette même école, nous avons déjà fait valoir à cet égard la tendance qui se manifesta, dès le milieu du XIVe siècle, dans l'école de sculpture de Tournay, et qui, à cette époque, était déjà parvenue à un degré très-élevé(**). Parmi les causes de l'influence extraordinaire que l'art flamand exerça, depuis le milieu du XVe jusque vers le milieu du XVIe siècle, en France, en Allemagne, en Italie et même en Espagne et en Portugal, l'auteur cite avec raison la puissance et la richesse par lesquelles la cour de Bourgogne acquit une si haute considération en Europe. Pour démontrer comment cette action s'est étendue sur l'Espagne et sur le Portugal, dont l'histoire artistique est encore si obscure, du moins pour les premiers siècles, M. de Laborde entre dans plusieurs détails fort intéressants. Il nous fait remarquer que ce fut sous l'influence de l'école flamande de sculpture, que furent exécutées, vers l'an 1400, les statues destinées à décorer le couvent de Saint-Dominique à Madrid et dans lesquelles se manifeste d'une manière absolue le caractère d'individualisation, qui fut le cachet distinctif de l'école flamande à cette époque reculée. Le long séjour que Jean Van Eyck fit en Portugal en 1429, dut nécessairement agir d'une manière décidée sur le domaine de la peinture, dans ce pays, sous un prince aussi ami des arts que l'était le roi Juan I. Aussi parmi les miniatures dont est décoré un manuscrit portugais qui se conserve à la bibliothèque nationale de Paris, et qui fut exécuté en 1453 sous le titre de Chronique de la Guinée, on voit un portrait du célèbre navigateur Henri le Marin, et on y remarque une frappante ressemblance de style avec les miniatures flamandes de la même époque. Au reste, pour juger à quel degré l'art flamand prit racine en Portugal, nous n'avons qu'à ouvrir le livre consacré par le comte de Raczinski à l'histoire de l'art dans ce pays. Nous y lisons cette circonstance révélée pour la première fois, que, en l'an 1518, sept ou huit peintres flamands moururent de la peste en Portugal où ils avaient été expressément appelés pour aider le peintre François Henriquet à exécuter les peintures destinées à décorer le Palais de Justice qui fut construit par ordre du roi Emmanuel.

Nous arrivons maintenant aux documents produits par M. de Laborde dans son premier volume. L'ensemble de ces pièces témoigne partout de l'amour du luxe, de la magnificence, de la libéralité, de la vie splendide et des habitudes des anciens ducs de Bourgogne, par la multitude des détails intéressants qu'elles nous fournissent et par ce tableau vivant et magique qu'elles nous aident à nous figurer de la cour de ces princes. Mais elles ne nous permettent pas d'en déduire des conclusions aussi favorables quand il s'agit de les considérer comme protecteurs des arts, dans le sens élevé du mot. Les branches de l'art pour lesquelles ils dépensent les sommes les plus considérables, sont l'orfévrerie et la tapisserie ; et ce sont celles-là qu'ils protègent le plus, parce qu'elles satisfont particulièrement à l'amour du luxe par lequel ils se distinguaient surtout. On peut dire la même chose de la faveur qu'ils accordaient aux peintres de miniatures ; car les manuscrits richement ornés d'initiales, d'encadrements et de vignettes, dorés et peints de couleurs variées, se rattachaient plus directement à cet amour du faste. Les dépenses principales que nous les voyons faire ensuite en faveur des peintres, sont faites pour cette partie si abandonnée de l'art, la décoration, c'est-à-dire pour la peinture des bannières et des blasons pour l'équipement des guerriers et des chevaux. Quant au nombre des peintres proprement dits, que ces princes chargèrent d'exécuter des œuvres d'art, il est fort restreint, et à l'exception de Jean Van Eyck, on ne voit figurer dans leur maison aucun des maîtres si connus de l'ancienne école flamande : ni Roger Van der Weyden-le-Vieux, ni son excellent disciple Jean Hemling, ni Justus de Gand, ni Hugo Van der Goes. Même le nombre des ouvrages exécutés par Jean Van Eyck pour son protecteur spécial le duc Philippe-le-Bon, paraît presque insignifiant, et il se borne à quelques portraits et à quelques petits tableaux de dévotion. Le nombre des sculpteurs proprement dits est également fort limité, et à part les artistes qui exécutèrent les tombeaux des ducs de Bourgogne, élevés à la mémoire des princes de leur maison à Dijon, on n'en pourrait mentionner que fort peu. Ces princes étendirent moins efficacement encore leur protection à l'architecture. On ne pourrait signaler aucun édifice un peu important, profane ou religieux, qu'ils aient fait ériger ; au contraire, toute leur activité, sous ce rapport, se borna à reconstruire et à modifier accidentellement des édifices déjà existants. Quand même les autres archives que M. de Laborde a compulsées nous feraient connaître une quantité plus considérable de commandes d'ouvrages d'art faites par ces princes, on ne pourrait, comme véritables protecteurs de l'art, mettre en aucune manière ceux-ci en parallèle avec tant de princes italiens qui étaient loin de les égaler en richesses et en puissance, tels que les Gonzague de Mantoue et même les Montefeltre d'Urbino. Car la cause principale de la merveilleuse splendeur qu'atteignirent les beaux-arts dans les Pays-Bas durant le XVe siècle, doit particulièrement être cherchée dans l'opulence et dans le goût artistique qui distinguèrent les communes de cette contrée. Ce furent elles qui, à cette époque, élevèrent des églises comme celle d'Anvers, des maisons communales comme celles de Bruxelles, d'Audenarde et de Louvain, et qui occupèrent les pinceaux des grands maîtres de cette période. Même le chef-d'œuvre si justement vanté des frères Van Eyck, le retable de la cathédrale de Gand, ne fut-il pas exécuté pour des familles patriciennes de cette ancienne capitale de la Flandre, des Vyts et des Borluut? Cependant on ne saurait nier que les ducs de Bourgogne n'aient considérablement contribué à cette splendeur de l'art, particulièrement en ce qui concerne l'orfévrerie, la tapisserie et la peinture de miniature, et ce fait résulte d'une manière irréfragable du volume de M. de Laborde. Une remarque de ce genre ne pouvait échapper à un observateur aussi judicieux que l'auteur de ce livre. Aussi il s'élève, dans son introduction, contre l'exagération avec laquelle on exalte ces princes comme protecteurs des arts, et à ce sujet il s'exprime avec une haute raison en ces termes : « Il y a fort à dire sur la nature et sur l'esprit de cette protection ; à l'épiderme, c'est étourdissant ; en pénétrant plus avant, » on s'étonne du peu de profondeur d'un édifice aussi élevé. »

(*) Voyez la Renaissance, tome XII, page 101.
(**) Id. tome XII. page 72.

Maintenant nous allons passer à quelques observations sur les artistes les plus importants et sur les monuments les plus intéressants, au sujet desquels ces documents nous donnent des lumières. Si parmi les architectes employés par la maison de Bourgogne, il y a des artistes de quelque valeur, c'est ce qu'il est difficile de déduire des constructions peu importantes qu'ils nous ont laissées. Parmi les nombreux sculpteurs de cette époque, il n'en est peut-être que deux qui puissent-être regardés comme des artistes dans le véritable sens de ce mot : Gilles de Blackere qui, qualifié de « *tailleur d'ymaiges d'albastre*, » exécuta en cette matière pour Philippe-le-Bon, en 1435-1436, le tombeau de sa première femme Mme Michielle de France dans l'église de Saint-Bavon à Gand, œuvre pour laquelle il reçut la somme de 285 francs 10 sols (*), — et Pierre Coustain, qui obtint en 1451 la somme de 160 livres pour deux statues de Saint-Philippe et de Sainte-Élisabeth (**), que le même prince fit ériger pour son palais à Bruxelles. De ces mots : « *Pour avoir paint et ouvré deux ymaiges*, » il ressort qu'à cette époque, on avait coutume de peindre non-seulement les statues de bois, mais encore de pierre, et de la qualification de *peintre* il faut déduire que cet artiste exerçait particulièrement l'art de la peinture. D'autres comptes nous apprennent que ce maître pratiquait spécialement cet art. Ainsi, de même qu'Andrea Verrocchio et Antonio Pollajuolo à Florence, les mêmes artistes dans les Pays-Bas exerçaient à la fois et à l'occasion la peinture et la sculpture. A propos de la somme qui fut payée pour ces deux statues à Pierre Courtain, il faut remarquer encore qu'elles furent taxées par maître Roger, également peintre (« *que lui a été tanxé et ordonné par maître Rogier aussi paintre* »). Ce Roger ne saurait être que Roger Van der Weyden-le-Vieux qui habitait, comme on sait, la ville de Bruxelles, et qui à cette époque, c'est-à-dire trois années avant sa mort, était reputé le peintre le plus célèbre qu'il y eût alors dans les Pays-Bas. Les cent six autres sculpteurs dont les noms figurent dans les documents publiés par M. de Laborde, et qui se succédèrent jusqu'à Claux de Wernu, envoyé à Dijon pour terminer le monument à la mémoire de Philippe-le-Hardi, commencé par le célèbre Claux Sluter, n'ont peut-être été employés en grande partie qu'à tailler des ornements et d'autres ouvrages de décoration architectonique.

On peut établir la même différence entre les orfèvres dont le nombre s'élève à 328. Tandis que quelques-uns, à l'exemple des grands orfèvres italiens, étaient de véritables sculpteurs en petit et etaient sans doute fort habiles dans leur art, le plus grand nombre d'entre eux ne s'occupaient que de travaux ordinaires, comme font encore les orfèvres de nos jours. Les petits retables d'or, ornés de statuettes et de reliefs, étaient particulièrement en faveur à cette époque, et le goût du luxe pouvait se donner pleine carrière par la richesse des peintures en émail et par les ornements de perles et de pierres précieuses. C'est ainsi que le duc Jean-sans-Peur occupa fréquemment le talent de Jean Mainfroy (***) ; il fit exécuter plusieurs de ces petits retables (*tableaux d'or*) pour sa chapelle, et l'orfèvre Jehan Pentin (****) en fit un semblable pour le duc Philippe-le-Bon. L'orfévrerie produisait aussi une multitude de *paus*, de statuettes de saints et de personnages profanes. C'est ainsi que Gérard Loyet, orfèvre de Philippe-le-Bon, reçut de ce prince en 1467, la somme de 1,200 livres d'une image d'or dont ce prince fit présent à l'église de Saint-Lambert à Liége (*****), — et que le même artiste obtint, en 1478, de Marie de Bourgogne, la somme de 940 livres 15 sous 6 deniers pour quatre bustes, exécutés en argent et de grandeur naturelle, dont deux représentaient le père de cette princesse, Charles-le-Téméraire, et les deux autres deux des principaux chefs de son armée (******). Grâce à la peinture en émail, ces ouvrages reproduisaient les portraits de ces personnages avec une vérité voisine de la réalité, grâce au secours de la peinture en émail qui imitait aussi fidèlement que possible leur cuirasse et leur coursier. Les productions de cette catégorie ont naturellement, à peu d'exceptions près, disparu dans le creuset. Nous ne connaissons dans tous les Pays-Bas qu'un seul ouvrage de ce genre : c'est le présent d'expiation que Charles-le-Téméraire donna à la cathédrale de Saint-Lambert à Liége, après l'horrible dévastation qu'il exerça dans cette ville en 1468. Après la démolition de cette église, cette production passa à l'église de Saint-Paul, cathédrale actuelle. Elle se compose de deux statuettes d'or fin disposées sur un socle de vermeil. L'une représente le duc agenouillé et revêtu de son armure; l'autre est la figure de Saint-George debout derrière ce prince et accompagné d'un dragon magnifiquement émaillé. Le travail est fort beau, et la physionomie rude, dure, farouche et sinistre, du duc est très-caractéristique. Les orfèvres trouvèrent un autre moyen de montrer leur art dans les riches ornements des cuirasses, des casques, ainsi que des épées et des poignards. Pour différents travaux de ce genre il fut payé par Philippe-le-Bon, en 1424, à Jehan Pentin la somme considérable de 13,938 livres cinq sous deux deniers. Enfin, la gravure des grands sceaux de la maison de Bourgogne, que l'on compte avec raison parmi les plus belles productions de ce genre que le xve siècle nous ait laissées, occupa aussi une partie de l'activité des orfèvres. Plusieurs artistes paraissent même s'être exclusivement consacrés à cette branche de l'art.

Les artistes qui s'occupèrent de sculpter de petits objets en ivoire, en os et en bois, se rattachent étroitement aux orfèvres, et les échantillons d'ouvrages de cette catégorie qui restent encore, prouvent que les Flamands excellaient aussi dans ce genre de production.

(La suite au prochain numéro.)

(*) Preuve 1166.

(**) Preuve 1868.

(***) Preuves 75-85.

(****) Preuves 676, 690, 752, etc.

(*****) Preuve 1929.

(******) Preuve 1976. (Ces deux statuettes et les accessoires sont d'or pur, ayant une élévation de 42 centimètres et un poids de 12 marcs ou 96 onces. Le sol a 13 1/2 centimètres de hauteur, 30 de longueur et 17 1/2 de largeur. Il pèse 67 onces. *V.* Van den Steen de Jehay, *Essai historique de l'ancienne cathédrale de Liége*, p. 200. (Note du traducteur.)

L'ATELIER DE M. DESVACHEZ.

M. Calamatta reçoit du gouvernement un traitement assez confortable pour habiter Bruxelles pendant six mois, et Paris pendant six autres mois ; or, pendant les six qu'il reste à Bruxelles, il doit donner des leçons de gravure et former des successeurs aux Edelinck aux Pontius, aux Bolswert et aux Vostermans qui ont tant illustré jadis la Belgique. Cette combinaison semestrielle, fort agréable pour l'artiste, n'est pas des plus heureuses pour le progrès des études ; aussi presque tous les élèves de M. Calamatta se sont-ils dispersés chacun de son côté dès qu'ils ont su tenir en main leur burin. Les uns sont partis pour Paris, les autres ont créé des ateliers particuliers où ils travaillent en silence à consolider leur réputation et à préparer leur avenir.

Parmi ces derniers, nous citerons M. Desvachez, l'un des meilleurs élèves de l'école et qui s'est déjà fait remarquer à quelques-unes de nos expositions. Ainsi que beaucoup de jeunes artistes, M. Desvachez a la conscience de ce qu'il sait faire, et il arrive un moment dans la vie d'un jeune homme où il aime à essayer ses forces et à marcher sans lisières. Le système de *l'Ecole* est absorbant ; on ne jouit de rien, pas même de son travail, on ne profite de rien ; tous les ouvrages faits dans l'atelier passent sous le couvert du maître, et souvent le maître y a fait fort peu de chose, quelquefois même rien du tout. Ce système éteignoir a un désavantage immense ; c'est de lasser l'élève qui est bien aise aussi, lui, de travailler pour sa propre réputation et de signer de son propre nom des œuvres qui sont, quelquefois timbrées du nom d'un autre.

Donc M. Devaschez s'est dit « essayons ! » — et il a essayé. Aujourd'hui six ou sept jeunes gens se sont ralliés à son drapeau et suivent ses conseils. Les travaux ne leur manquent point et le talent ne leur fait pas défaut.

Quelques bonnes planches sont déjà sorties de cet atelier nouveau qui prend chaque jour des développements assez considérables pour mériter l'attention des éditeurs et des hommes qui s'occupent des progrès apportés dans les différentes branches de l'art national. Une de nos prochaines livraisons contiendra une planche à la *manière noire*, sortie des ateliers de M. Desvachez ; elle a été gravée par

M. Wulleman, jeune Tournaisien qui montre des dispositions assez grandes.

M. Desvachez est l'artiste qui a été choisi par les membres de *l'Institut des Beaux-Arts* pour graver le portrait de feu notre Reine bien-aimée, et les éditeurs de la belle édition des œuvres complètes de Chateaubriand ont confié à M. Desvachez les planches de cet ouvrage remarquable qui compte déjà un grand nombre de souscripteurs. Nous reparlerons de ce livre, ainsi que du Buffon des mêmes éditeurs, dans une de nos prochaines livraisons.

J. A. L.

DESCRIPTION

ABRÉGÉE D'UN TABLEAU MOSAÏQUE DU XIIe SIÈCLE, DE DEUX MÈTRES ET DEMI DE HAUT SUR UN MÈTRE TRENTE CENTIMÈTRES DE LARGE.

Ce monument précieux de l'art bysantin ornait la basilique de Nicosie dans l'île de Chypre, où d'après la tradition il avait été acheté au xve siècle par des marchands vénitiens et ensuite transporté dans une célèbre corporation religieuse, en Allemagne.

Il représente de grandeur naturelle le Rédempteur dans sa gloire; son trône est placé dans les nuages; ses pieds s'appuyent sur le globe de la terre, qui lui sert de marche-pied.

Sa tête divine repose d'une manière admirable, placée sur un champ mosaïque diaphane, composé de cristal de roche incorporé, au feu d'or très-vif. Son cou est entouré d'un cercle sur lequel est écrit en lettres grecques le mot *ichtus*, qui peut se traduire par le mot *poissons*, pour rappeler le miracle par lequel avec cinq poissons il rassasia la multitude qui l'accompagnait, et faisait allusion à sa parole avec laquelle il nourrit l'âme des fidèles.

Dans sa main gauche il tient un rouleau de parchemin sur lequel, également en lettres grecques, est écrit le mot *Évangile*. — Par le juste rapport d'innombrables fragments de marbres, les draperies qui enveloppent son corps *offrent* des couleurs éclatantes du rouge antique, — des demi-teintes et des ombres qui font l'effet de la plus fraîche peinture à l'huile.

Le soubassement de cet antique monument chrétien est orné d'un double rinceau de vigne dont des oiseaux becquettent les fruits. Emblème de l'Eucharistie.

Dans les coins en haut se lisent dans des cadres circulaires les lettres *Ro* et *Pi*, *Alpha et Omega*, monograme du Christ, c'est-à-dire le commencement et la fin de toutes choses.

Cette mosaïque que nous croyons appartenir à l'époque greco-romaine se trouve chez M. Vassali, 6, rue Bodenbroeck.

L'*Observateur* a publié un article très-intéressant sur l'établissement de M. Hanicq, à Malines. Nous croyons devoir reproduire quelques fragments de cet article.

« Parmi les imprimeurs qui ont exposé à Londres, l'un des premiers à citer, c'est sans contredit M. Hanicq, à Malines. M. Hanicq est un de ces rares éditeurs qui semblent appartenir encore à ce temps où les imprimeurs étaient de véritables apôtres, accomplissant leur mission avec une persévérance austère, une simplicité ravissante, une foi naïve, marquant leurs maisons, leur vie et leurs livres de quelque profonde et grave devise, comme celle de Henry Estienne : « *Pléon élaïou è aïnou*, » ou comme celle de Plantin : « *labore et constantiâ*, » et accomplissant des travaux immenses, incroyables, *prope incredibilia*, comme l'écrivait Casaubon à Scaliger. Lorsque l'on entre dans l'imprimerie de M. Hanicq, on se croirait dans cette *Archi-typographie plantinienne* qui donnait à Anvers une célébrité si grande dans le monde savant.

» M. Hanicq ne publie que des livres de liturgie, des missels, des bréviaires, des évangiles, des bibles. Mais il est devenu le fournisseur du monde entier. C'est lui qui est aujourd'hui l'imprimeur officiel des clergés de Belgique, de Hollande, de France, de Suisse, du Piémont, du royaume lombardo-vénitien, de Naples, de la Sicile, de la Bavière, de l'Autriche, de la Pologne, de la Suède, de la Hongrie, de la Bohême, de l'Espagne, du Portugal, de l'Angleterre, de l'Irlande, de l'Écosse, du Mexique, du Brésil et des États-Unis. Rome même, Rome qui autrefois fournissait des livres de liturgie au monde entier, Rome est devenue tributaire de Malines. Il faut remarquer que pour chacun de ces États, les livres liturgiques doivent subir des modifications, et que les livres de l'Église de l'un ne peuvent pas être indifféremment fournis à l'Église des autres.

» Les six principaux ordres religieux ont choisi M. Hanicq pour leur imprimeur. Ce sont les jésuites, les rédemptoristes, les franciscains, les carmes déchaussés, les augustins et les dominicains; il est enfin l'imprimeur de la société pour la propagation de la foi.

» On comprend par cette simple énumération toute l'importance de la typographie de M. Hanicq. Ce qui a fait le grand succès de ses éditions, c'est la réunion de toutes les qualités qui font les beaux livres. La beauté du caractère et de l'impression, la beauté du papier, fait à la main, la richesse des gravures, la correction merveilleuse des livres, l'arrangement des offices, arrangement auquel ont présidé les ecclésiastiques les plus éminents. Ces livres ont un tel caractère d'orthodoxie officielle, que dans tous les pays on les imite, on les réimprime, et que dans tous les pays, sur ces réimpressions, on a grand soin de mettre sur la première page : CONFORME A L'ÉDITION DE MALINES.

» L'envoi de M. Hanicq sera certainement un des plus remarquables. Des livres de toutes les grandeurs, de tous les caractères, imprimés en deux couleurs, ornés de gravures, somptueusement reliés, sont empilés dans une gigantesque pyramide de glaces. Cette pyramide s'élève elle-même sur un socle richement orné autour duquel sont sculptés, peints et dorés, les écussons et les emblèmes de l'archevêque de Malines et des six ordres religieux dont nous avons parlé.

» Ces missels sont de véritables chefs-d'œuvre. Examinons-les, n'en tournons pas si vite les immenses feuillets de magnifique papier fabriqué à la main et d'un blanc laiteux qui repose la vue; voyez serpenter ces gravures déliées, ces titres, ces lettres ornées, ces têtes de page. Admirez ces grandes gravures d'après Rubens, chefs-d'œuvre exécutés par les frères Brown et par les meilleurs graveurs. Le caractère de ce livre est tellement net, tellement ouvert, qu'il semble inviter à lire. Les planches sur bois sont les plus grandes que l'on soit encore parvenu à exécuter.

» Ce livre est une production importante et des plus dispendieuses. Les gravures seules ont coûté plus de trente mille francs, et cependant il ne peut servir qu'aux évêques. Ainsi, en Belgique seulement, M. Hanicq ne pourrait vendre que six exemplaires de ce livre magnifique.

» La reliure est digne du livre. La reliure, que beaucoup de gens regardent comme un art secondaire, M. Hanicq, ainsi que tous les vrais amateurs, la considère avec juste raison comme une portion très-importante de la *bibliophilie*. M. Hanicq a chargé les artistes les plus distingués de lui fournir les ornements de ses reliures : velours, fers imprimés, coins d'argent et d'or, agrafes richement ciselées, enrichies de pierreries, et si artistement travaillées que leur matière est ce qui est le moins précieux en elles. Il y a là des reliures qui rappellent celles du xve siècle, d'autres qui appartiennent au xvie siècle, à cette période de ce siècle qui commence à François Ier et finit avec Henri III, et où l'art de la reliure parvint à son apogée. M. Geerts et M. Hendrickx ont fourni les plus beaux dessins de ces reliures.

» La correction est un des grands mérites des livres et un des plus rares.

» Les livres de M. Hanicq ont la correction du Nouveau Testament de Robert Estienne, édition de 1489, dans laquelle il n'y a qu'une faute : *pulres* pour *plures*. On dirait que, comme Estienne et comme Plantin, il expose ses épreuves devant sa porte, pro-

mettant une pièce d'argent à tous ceux qui signaleront une faute.

A l'exposition de l'industrie qui eut lieu en 1835, M. Hanieq obtint une médaille en vermeil; en 1841, une médaille d'or; en 1847, il obtint le rappel de la même médaille et fut proposé par le jury pour la croix de l'ordre de Léopold. En 1849, son exposition de Malines surpassa tout ce qu'il avait exposé jusque-là. Ce qu'il envoie à Londres surpasse encore son exposition de Malines.

Exposition générale des Beaux-Arts.

DE BRUXELLES ET DE LONDRES.

L'exposition générale des beaux-arts s'ouvrira à Bruxelles le 15 août 1851 et se fermera le 31 octobre.

Un jury spécial, pris dans le sein de la commission directrice, procédera à l'admission des objets d'art.

Le placement sera confié à un second jury, nommé par voie d'élection, et composé de neuf membres, à savoir : 5 peintres, dont au moins 2 peintres d'histoire, 2 sculpteurs, 1 architecte, 1 graveur.

Un troisième jury sera chargé d'adresser au gouvernement des propositions pour les récompenses et les encouragements. Il sera composé des membres formant le jury de placement, auxquels le gouvernement se réserve d'adjoindre quatre membres nommés directement par lui.

Chaque artiste qui enverra ses œuvres à l'exposition joindra à celles-ci, sous une enveloppe fermée et signée par lui, un bulletin contenant neuf noms, d'après la classification établie ci-dessus.

Les bulletins des artistes dont les œuvres ne seraient pas admises seront anéantis.

Les bulletins seront ouverts dans une séance publique de la commission directrice, qui aura lieu le 26 juillet, à midi, au Musée. Il sera procédé immédiatement à leur dépouillement. Les artistes qui auront obtenu le plus grand nombre de suffrages seront proclamés membres du jury. En cas de parité de voix, le plus âgé l'emporte.

L'artiste nommé qui n'accepterait pas ses fonctions, est remplacé par celui qui le suit dans l'ordre des voix.

La commission directrice prend à sa charge les frais de transport sur tout le territoire belge, tant pour l'aller que pour le retour. Les colis expédiés de l'étranger doivent donc être affranchis jusqu'à la frontière belge.

Tout objet destiné à l'exposition doit être adressé, *à la Commission directrice de l'Exposition des Beaux-Arts, à Bruxelles*, et être accompagné d'une lettre indiquant exactement le nom et le domicile de l'artiste, ainsi que l'explication à insérer au catalogue.

Les artistes qui veulent se servir de l'intermédiaire de la commission pour la vente de leurs œuvres, feront connaître les prix qu'ils en demandent. En cas de vente, la commission opérera une retenue de 3 p. c. au profit de la caisse centrale des artistes belges.

Nul objet n'est reçu après le 25 juillet, à minuit. Il ne sera fait aucune exception, pour quelque raison et sous quelque prétexte que ce soit.

Cependant les objets qui auront figuré à l'exposition universelle de l'industrie de Londres, dans la section des beaux-arts, seront admis après cette date, dans le cas où cette exposition serait fermée avant le 1er octobre.

La commission ne reçoit que des tableaux, statues, bas-reliefs, dessins, gravures, ciselures et lithographies.

Elle n'accepte aucune copie, aucun tableau, dessin ou lithographie sans cadre, ni aucun objet ayant déjà paru dans une exposition publique à Bruxelles.

Les gravures et les lithographies ne sont admises que lorsqu'elles sont envoyées directement par les auteurs eux-mêmes.

Les autres objets n'appartenant plus à leurs auteurs ne sont reçus qu'autant qu'il soit produit une autorisation écrite de l'artiste.

Nul objet ne peut être retiré de l'exposition avant le jour de la clôture.

Les artistes doivent reprendre leurs ouvrages dans le délai d'un mois, à partir du jour de la clôture.

Ils peuvent désigner leurs mandataires ou les voies de transport par lesquelles ils désirent que les objets leur soient renvoyés.

Indépendamment des distinctions spéciales que le gouvernement sera dans le cas d'accorder et des acquisitions qu'il pourrait faire, il sera décerné une médaille de récompense en or aux artistes qui auront exposé des œuvres d'un mérite remarquable.

Le président de la commission directrice,
CH. DE BROUCKERE.

Le secrétaire,
EUG. VANDERBELEN.

L'*Exposition de Londres*, qui comprend tous les produits de l'art et de l'industrie, est appelée à recevoir prochainement un complément qui lui permettra alors de présenter, dans son ensemble, une véritable *Exposition universelle*.

En effet, une association vient de se former à Londres pour inviter les peintres de tous les pays à prendre part à la grande solennité anglaise. Cette association vient de disposer, pour recevoir les œuvres des peintres, le vaste local de l'ancien club de l'armée et de la marine, 13, Saint-James's square. (Lichfield-House.)

Cette exposition s'ouvrira dans le courant de ce mois, et la clôture aura lieu en même temps que celle de l'industrie, c'est-à-dire le 31 octobre.

On y recevra : 1° les tableaux à l'huile; les aquarelles et les pastels; 3° les peintures sur porcelaine.

MM. Les peintres qui désireront prendre part à l'exposition auront à indiquer au comité : 1° leurs noms et leurs adresses; 2° le sujet de leurs tableaux; 3° les dimensions exactes, cadres compris; 4° si le tableau est à vendre et à quel prix; 5° si le prix sera indiqué sur le catalogue ou seulement consigné sur les registres du comité; 6° si le comité est autorisé à comprendre le tableau dans les ventes aux enchères qui auront lieu pendant le cours de l'exposition.

Les frais de transport seront supportés par les propriétaires des tableaux, et il sera perçu par le comité une commission de 6 p. c. sur le prix des tableaux vendus.

Les lettres des exposants devront être adressées *franco* à M. Mogford, secrétaire du comité, 13, Saint-James's square, à Londres.

BRANCHE DE CYPRÈS.

Dans mon ciel j'avais une étoile;
Elle éclairait mon firmament.
Quand la nuit déployait son voile,
On eût dit un vrai diamant.

Dans ma forêt profonde et sombre
J'avais un oiseau printanier.
Pas un qui chantât mieux à l'ombre
Du lilas ou de l'ébénier.

Dans mon désert triste et morose
J'avais une fleur, et vraiment
Au jardin des cieux pas de rose
Qui pût sourire plus gaîment.

Mais mon étoile s'est couchée.
Mon rossignol dans son nid dort.
Ma rose, le vent l'a fauchée.
Et mon pauvre petit est mort.

A. V. H.

12 août 1850.

FUNÉRAILLES D'ATALA.

Voir la planche jointe à cette feuille.

Nous ne nous occuperons pas aujourd'hui de la vie de cet artiste illustre, puisqu'elle trouvera sa place dans la *Vie des Peintres de toutes les écoles* dont nous allons commencer la publication; nous dirons seulement quelques mots de la planche qui accompagne cette livraison.

Le tableau qu'elle représente faisait autrefois partie de la *collection particulière des Tuileries*; il fut acquis par Louis XVIII pour le prix de 20,000 francs. Une répétition de ce tableau qui fait aujourd'hui partie de la *collection nationale du Louvre* avait été commencée par Pagnest, mais entièrement recouverte par le maître. Et afin que l'on pût la reconnaître de l'original, Girodet avait ajouté un peu de barbe sur la lèvre et près de l'oreille de Chactas. Il existe encore une réduction de ce tableau commencée par Lancrenon et terminée par Girodet : elle fait aujourd'hui partie de la collection de M. Dupin l'aîné.

Ce tableau a reçu plusieurs fois les honneurs de la gravure et de la lithographie : d'abord par Aubry-le-Comte, ensuite par Roger et Massart fils, avant la mort de Girodet, et depuis, sur porcelaine, par Mme Jaquetot.

Imp. des Beaux Arts 10 Passage du Prince

L'ANGE GARDIEN DE LA JEUNESSE CHRÉTIENNE.

D'après Gibson Statuaire anglais

LA MAISON WIERTZ.

CONTREFAÇON DE L'HEROEUM DE SAMOS OU DE L'ARTEMISIUM D'ÉPHÈSE.

Tout le monde connaît M. Wiertz, son grand talent, son petit chapeau, ses excentricités, son Patrocle, ses coups de pied... à la critique parisienne et son éternel défi porté à Rubens. Mais ce que personne ne sait, — ou, du moins, ce que très-peu de personnes connaissent, — c'est que M. Wiertz élève, de son vivant, un *temple* à sa mémoire sur l'acropole de Saint-Josse-ten-Noode.

On a bien entendu parler vaguement dans les journaux d'un accident arrivé à la toiture de l'*atelier* de cet artiste célèbre; mais la plupart des gens qui ont lu cette nouvelle l'ont réduite aux proportions mesquines d'un événement ordinaire, et ils se sont dit : « C'est une toiture qui tombe, ce n'est rien, on la relèvera. » — Pas du tout! — La toiture de M. Wiertz n'était pas celle d'une maison ordinaire, elle coiffait un immense parallélogramme qui se transforme aujourd'hui en un temple aux dimensions colossales. C'est une œuvre gigantesque, comme tout ce qui sort du cerveau de ce Michel-Ange moderne. L'emplacement, la destination du monument, sa désinvolture gréco-titanesque, tout est grandiose! On viendra à Bruxelles admirer *la Maison Wiertz*, comme on va aux Champs-Élysées, voir la maison de François Ier, comme on va à Rome visiter la chapelle Sixtine ou le Vatican. Seulement, on n'y trouvera plus Léon X, ni les *Loggia*, Michel-Ange ni son *Jugement dernier;* mais, en revanche, on y rencontrera le corps de *Patrocle* trois fois mutilé par M. Wiertz; la *Chute des Anges*, d'après Klopstock, et peut-être quelque lambeau d'idée arrachée à l'admirable *Ode à la Colonne* de Victor Hugo. M. Wiertz vient de mettre cette ode sur la toile. Aux géants de la peinture, il faut absolument les idées des géants de la littérature : autrement ceux-là s'éteindraient faute de ceux-ci, ou mourraient dans un prosaïsme et un incognito révoltants. Or, M. Wiertz ne pouvait mieux s'adresser qu'à cet autre Titan de l'art — *Hugo le révolté* » comme on l'appelait autrefois, — qui a écrit la préface de Cromwell, qui a créé Hernarni, le Roi s'amuse et les Burgraves!...

Si le hasard vous conduit maintenant, par une belle soirée d'été, vers cette nouvelle Athènes qui a nom *Quartier Léopold*, égarez-vous un peu vers la droite, par cette rue large et belle qui conduit à l'*église Saint-Joseph*, bâtie par M. Suys. De loin, sur les hauteurs qui séparent Ixelles de Saint-Josse-ten-Noode, vous apercevez un immense bloc de pierre qui se détache en rouge à l'horizon. C'est de la brique aujourd'hui, mais les revêtements arriveront plus tard. — Avancez toujours, traversez hardiment les marais où s'ouvre le chemin de fer du Luxembourg, gravissez les talus et les briqueteries sans nombre qui encombrent les terrains avoisinants; des colonnes immenses, au nombre de douze, se dessineront bientôt à vos yeux; elles n'ont pas moins de 17 pieds à la base de leur circonférence, c'est-à-dire environ 5 pieds et demi de diamètre, leur fût est de 20 pieds au moins jusqu'au bas de leur chapiteau; les assises en briques dont elles se composent sont au nombre de 106, reliées entre elles par du ciment; elles sont *doriques*, sans soubassement ni cannelures, et elles vont en s'amoindrissant vers le haut en suivant les proportions architectoniques de l'ordre dans lequel elles sont conçues. — Leur éloignement du corps principal de l'édifice est à peu près d'une dixaine de pieds, ce qui indique nécessairement qu'elles supporteront une architrave avec un fronton et qu'elles formeront, comme dans tous les temples de l'antiquité, un péristyle couvert. Des colonnes ioniques engagées, mais de forme plate, se reproduisent sur la façade principale du bâtiment.

Cette façade n'a pas moins de 33 mètres de longueur, CENT PIEDS, sur cinquante de largeur. Un huitième à peu près de ce vaste parallélogramme est converti en une maison d'habitation particulière; le reste, les 7 autres huitièmes, formera le sanctuaire, c'est-à-dire l'atelier où le rival de Rubens doit déployer toutes les ressources de son imagination, toute la virilité de sa jeunesse, toute la puissance de son talent. Les parois immenses de cet atelier monstre seront couvertes de peintures : c'est là une convention qui fait partie du contrat passé avec le gouvernement, lequel, comme on le sait, donne une subvention annuelle de 10.000 francs pendant un certain nombre d'années. Non-seulement les parois intérieures seront peintes, mais il paraît que toute la galerie extérieure qui se déploie sous la colonnade de la façade, sera également revêtue de peintures murales, comme le portail de nos anciennes églises gothiques. Le Parthénon, du reste, était revêtu de peintures polychromes extérieures; ce ne sera donc pas une innovation de M. Wiertz, mais une résurrection du système ancien, appliqué à la décoration des édifices modernes.

Le tympan du fronton sera également sculpté par M. Wiertz, lequel n'a jamais sculpté le moindre bas-relief; mais quand on est homme de génie, on est propre à tout! La composition n'est pas encore sortie des limbes de son esprit, et déjà l'artiste veille, il médite, et prépare quelque chose de fantastique qui étonnera le monde. Ce sera encore là un point de ressemblance avec Michel-Ange. Celui-ci était peintre, sculpteur et architecte; M. Wiertz, après avoir été l'architecte de sa propre villa, en sculptera les bas-reliefs et en peindra les murailles. Et semblable encore à Lenôtre qui traçait les jardins de Louis XIV et du prince de Ligne, il est plus que probable que M. Wiertz a également donné le plan des fourrés, des bosquets et des pelouses qui entourent sa maison.

Sur le devant et en avant de la façade se dessine un immense fer à cheval qui sera sans doute semé de gazon; puis, de chaque côté, deux petits bois traversés d'allées tortueuses, et enfin, tout autour, une double haie vive d'arbres et d'arbustes, soutenue par un fossé de soutenement que nécessite la déclivité des terrains; au milieu, une clairière d'où l'on aperçoit tout le panorama de la ville.

Un poète aurait rêvé un Eldorado pour reposer sa tête fatiguée de tous les hémistiches de sa jeunesse, qu'il ne l'aurait pas conçu d'une manière plus grandiose, plus charmante et plus pittoresque que ne l'a fait M. Wiertz. Les voies de communication qui doivent conduire les curieux à ce nouveau Parthénon ne sont pas encore tracées, mais on dit que le conseil communal de Saint-Josse-ten-Noode va être saisi d'une demande officielle afin d'établir une route empierrée qui relie tout le quartier de la nouvelle Athènes avec l'acropole de M. Wiertz.

J. A. L.

ESSAI SUR LA LITTÉRATURE NATIONALE BELGE,

PAR ACHILLE JUBINAL,

Secrétaire général de l'Institut historique

—

(*Discours lu à la séance de l'Institut historique de Paris.*)

MESSIEURS,

Il y a déjà quelques mois qu'à pareille solennité et à la même tribune, je vous ai rapidement entretenu de la *littérature nationale et actuelle de la Belgique.*

Dans cet aperçu sommaire, dans cette esquisse improvisée, je n'avais nullement l'intention, — pas plus qu'aujourd'hui au reste, — d'examiner à fond le grand et beau sujet que j'avais eu la témérité de prendre pour texte de mon discours. Je ne faisais que vous énoncer une opinion personnelle, sur quelques pages poétiques échappées à trois hommes de talent qui honorent leur pays, et dont un seul survit à cette heure.

Je ne m'attendais pas, je vous l'avoue ici avec sincérité, à voir mes faibles efforts accueillis au delà de la frontière avec autant de courtoisie et de bienveillance qu'ils l'ont été. Et cela par plusieurs raisons. La première, c'est qu'il y a lutte entre la France et la Belgique. — La deuxième, c'est que, dans un pays où chaque cité est pour ainsi dire une petite Athènes, il me semblait difficile de faire accepter la prééminence de telle ou telle personnalité. Pour juger nos voisins, nos critiques se placent toujours à un faux point de vue. Ils ne voient la nationalité belge qu'à travers le prisme de nos préjugés, et se reportant au temps de l'Empire, si loin de nous déjà par la gloire et par les malheurs, ils regardent le royaume du roi Léopold comme faisant encore partie intégrante des départements français. Or, il n'y a guère, en France, que la capitale qui soit littéraire, et le mouvement intellectuel. — dans sa plus haute expression du moins, — ne se repercutant point de Paris, ce cœur, ou pour mieux dire, ce pléthore, aux extrémités de ce grand corps dont l'universalité forme la France, on en a souvent conclu qu'il en allait de même à nos côtés, et qu'en fait de littérature, on ne cultivait en Belgique que la contrefaçon.

Or, cela n'est pas vrai, même de Bruxelles, messieurs, qui presque seule s'est livrée à la piraterie littéraire dont nos écrivains et leurs confrères de Belgique se plaignent avec raison ; et cela est parfaitement faux pour le reste du pays. Anvers, Liége, Bruges, et en général toute la partie flamande de la Belgique, s'occupent fort peu de contrefaçon. Ces provinces qui comptent près de trois millions d'habitants, c'est-à-dire, plus des deux tiers du royaume, ont, — comme la plus française au reste, — leurs poètes, leurs raconteurs, *leurs chambres de rhétorique*, leurs vieilles sociétés littéraires, historiques, scientifiques. Elles ont même des Revues (fondations plus modernes) dont quelques-unes sont écrites en flamand, fait bizarre pour nous, mais qui décèle évidemment que le feu sacré brûle encore dans ces antiques cités, et qu'aujourd'hui, comme du temps de nos pères, la pensée y a droit d'asile.

C'est précisément cette ubiquité du travail littéraire, qui m'inspirait le plus de doute sur la réussite, au loin, des quelques paroles que j'avais eu l'honneur de prononcer devant vous. Comment faire accepter aux divers foyers d'idées que je viens d'indiquer, ma préférence pour quelques hommes ? — Ne leur nierait-on pas la supériorité que je leur accordais sur leurs rivaux ? — Ne m'accuserait-on point de complaisance et de partialité ? — Je le craignais. Il n'en a rien été, messieurs. Se désistant à mon égard d'une sévérité qu'elle a quelquefois exercée comme une trop juste revanche envers nos compatriotes, la Belgique, par les divers organes de sa publicité, a daigné accueillir mon travail, si incomplet qu'il fût, avec une indulgence qu'il était loin de mériter, si l'on fait abstraction surtout du sentiment d'union et de fraternité qui l'inspirait.

Permettez-moi, messieurs, d'en remercier ici hautement la critique belge, car si le blâme tue quelquefois, souvent aussi l'éloge vivifie. Or, ce sont précisément les marques de sympathie qu'ont bien voulu m'accorder les écrivains belges qui m'ont engagé à pousser plus loin mon examen. *Noblesse oblige*, dit le proverbe : selon moi, la reconnaissance nous place dans le même cas.

Toutefois, messieurs, je ne serai point aussi reconnaissant que je le voudrais. Je ne puis pas dans un cadre restreint comme celui qui m'est imposé, parler de la littérature belge en général. Pour vous en tracer le tableau, il me faudrait une vaste toile. Vous le comprendrez aisément quand je vous aurai dit qu'un *Dictionnaire des écrivains et des savants* de ce pays (je parle des contemporains), en porte le nombre à plus de 500.

Je me bornerai donc à un petit coin de la Belgique, — à la capitale du Hainaut, — à Mons, — et encore je ne vous parlerai que de ses poètes. Marot disait jadis de cette province :

Le Hainaut chante à gorge déployée;

vous verrez, messieurs, que ce mot est encore vrai aujourd'hui.

Le premier des poètes montois que j'essaierai de vous faire connaître, est M. Adolphe Mathieu, secrétaire perpétuel de la Société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut. Penseur sérieux, écrivain d'une haute valeur, M. Adolphe Mathieu, né dans les premières années de ce siècle, a coopéré successivement à la rédaction d'un grand nombre de feuilles périodiques, et il s'y est toujours fait distinguer par une critique ferme, indépendante, élevée. Comme poète, il a publié, de 1838 à 1846, trois volumes intitulés : *Passe-temps poétiques*, *Olla-podrida*, et *Poésies de clocher*, qui témoignent d'un progrès incessant. Depuis, il a laissé tomber de sa plume diverses pièces remarquables, parmi lesquelles je citerai seulement ses *Adieux* au savant Reiffenberg, mort dans l'année où nous sommes, et ceux qu'il adressa l'année dernière, en pareille circonstance, au souvenir de Weustenraad, l'un des plus renommés poètes de la Belgique. Voici quelques vers de cette pièce ; ils vous indiqueront, comme ampleur, la manière habituelle de M. Mathieu :

« Fais taire tes sanglots, ô Belgique éplorée !
De nos terrestres jours qu'importe la durée,
Quand, si vite passés, ils sont si bien remplis !
Si pour lui désormais les temps sont accomplis,

Sa gloire au moins nous reste et s'incruste et rayonne
Comme un pur diamant à ta chaste couronne !
Poète aux chants divins, ne nous laisse-t-il pas
Un nom vainqueur des ans et vainqueur du trépas,
Un de ces noms aimés qui, rivés dans nos âmes,
En font jaillir toujours ces généreuses flammes
Par qui l'homme s'épure et dont l'humanité
Pour atteindre à son but invoque la clarté?
N'a-t-il pas, dans un livre à jamais admirable,
Laissé de son passage une trace durable?
Élevé de ses mains, aux lettres, aux beaux-arts,
Un de ces monuments qui fixent les regards,
Et, poète inspiré, dans sa verve féconde,
Dit avant de mourir son dernier mot au monde? »

Dans ses *Passe-temps poétiques*, publiés en 1839, le poète s'attaque à tous les sentiments. Il a, — et c'est ici un des côtés distinctifs de son talent, — de la vigueur, de l'énergie, de l'indignation. Ses pièces intitulées *Waterloo*, *Don Miguel*, *Quatre-vingt-treize*, offrent des vers où la pensée est sculptée en relief et profondément burinée. Puis, à côté de ces strophes qui ont le souffle iambique de Barbier ou de Barthélemy, nous rencontrons des pièces qui ont la mélancolie et la douceur de l'élégie; témoin ce fragment d'une *Réponse* à M. André Van Hasselt :

» Ami, — s'il me souvient de ce soir fortuné
Où mon bras comme un lierre à ton bras enchaîné,
A travers les herbes fleuries,
Te menait lentement au pied de nos remparts,
D'où la nuit descendait calme et, de toutes parts,
Favorisait nos rêveries !....

S'il m'en souvient, ami !.. — Je n'oublirai jamais,
Ce soir par tes beaux vers consacré désormais,
Ces heures si vite passées,
Mais dont le souvenir, écho mélodieux,
Vibre là dans mon cœur, comme une voix des cieux,
Et remplit toutes mes pensées !...

. . . . . .
Tout reposait. — En paix à l'horizon vermeil,
Comme un roi qui s'endort se couchait le soleil,
Et calme sur nos destinées,
Nous chantions, sans penser qu'un jour allait venir,
Qui ne laisserait rien d'un si doux souvenir
Qu'un long regret de trois années ! »

Ailleurs, dans sa pièce intitulée : *Le Mont-Panisel*, le poète fait un retour sur lui-même. Il remonte le cours de la vie, et, pensant aux impressions de sa jeunesse, il s'écrie à la façon du poète antique :

« Le voilà ce grand mont si cher à mon enfance,
Ce beau Mont-Panisel, où, faible et sans défense,
J'allais braver les noirs autans;
C'est lui que je retrouve, et mon œil le contemple,
Grand et majestueux, ainsi qu'un ancien temple,
Resté sur les débris des temps.

. . . . . .
J'aime à voir devant moi, riche et brillant cortége,
Ces villages nombreux qu'il abrite et protége
Contre la rigueur des saisons :
Nimy, qui se prolonge en nappe horizontale,
Et dans un beau lointain sous ses regards étale
Une corbeille de moissons;
Havré, qui de ses bois se couvre et s'environne,
Comme un royal enfant, se perd sous la couronne
Que veut ceindre son front hardi;
Jemmape, où le bitume, en des forges sans nombre,
S'embrase, et dans le ciel toujours projette une ombre
Épaisse et noire, en plein midi.

. . . . . .
A ses pieds j'aperçois cet enclos solitaire
Où dans de froids linceuls, sont couchés sous la terre,
Tant d'amis à jamais perdus;
Là, souvent je venais déposer mes alarmes,
Et j'adressais au ciel, à travers quelques larmes,
Des vœux qu'il n'a pas entendus.

Dormez, dormez heureux, dans ce suprême asile !
Souvent, il m'en souvient, notre esprit indocile,
A rêvé gloire et volupté;
Mais il n'est que trop vrai ! quelque espoir qui le flatte,
L'homme n'a devant lui, sur cette terre ingrate,
Que la tombe et l'éternité !...

Les deux autres volumes de M. Adolphe Mathieu n'offrent pas une moins grande diversité de tons et de sujets. S'adresse-t-il à Victor Hugo pour lui demander une pièce à la gloire d'Orlando Lasso, il s'élève parfois à la hauteur du grand poète lui-même, et, s'inspirant de sa forme majestueuse, lui empruntant son rhythme si magistral, il arrive quelquefois à conquérir jusqu'à sa pensée. Plus loin, touche-t-il à la politique, son esprit s'enflamme; son vers demande sa rudesse à celui de Juvénal, et, de ce creuset brûlant, il fait jaillir, nous le disons à regret, car c'est un des dangers de la poésie de notre temps, un cri de vengeance, un chant de fureur et de délire, ardent, violent, injuste, enflammé, qui bouillonne comme une lave, éclate comme un volcan, et qu'on pourrait appeler *la Marseillaise de la faim*.

Telle est, indiquée seulement par ses points principaux, l'œuvre de M. Mathieu. C'est un diamant taillé à facettes. Multiple comme les événements, elle reçoit leurs impressions et les reflète, tantôt avec douceur; mais quel que soit le souffle qui sort de ce clavier, grâce à l'expérience et à l'habileté de l'instrumentiste, il est toujours selon l'harmonie et la science.

Un autre poète, fils de Mons également, s'est livré, et bien plus que M. Adolphe Mathieu, à la politique. Je veux parler de M. Charles Potvin, rédacteur de la *Revue démocratique* de Bruxelles, littérateur d'une immense activité, qui a abordé tous les genres, — la *poésie* (on lui doit trois volumes de vers), la *critique* (il est auteur de plusieurs centaines d'articles), — l'*histoire* (la Belgique lui devra la sienne). — M. Charles Potvin a, en outre, mis au jour quelques écrits sur les *Romancero espagnols et gaéliques*, et il a traduit le Don Juan de *Tirso de Molina;* mais tenons-nous-en à sa poésie. Le dernier des volumes qu'il a publiés contient à peu près tous ses vers. L'inspiration y est belle; la forme large, développée, lyrique, et elle a plus d'un point de contact avec celle de M. Van Hasselt dont je vous parlais jadis. On peut affirmer, sans témérité, que si M. Charles Potvin, au lieu de se laisser distraire de la poésie par d'autres travaux, et de faire toujours de la politique l'âme de sa poésie, s'attachait au vers avec plus de persévérance et ne le parquait pas volontairement dans un cercle d'idées uniformes, il aurait depuis longtemps, et ce serait justice, doublé sa réputation. La langue qu'il em-

ploie est sonore, animée, stridente. Elle a de magnifiques attaches. Elle se déroule et se déploie en périodes hardies et nombreuses; témoin les pièces intitulées : *Le Parc, Les plaies sociales*, *A Gendebien*, etc.

J'ai pour habitude de respecter toutes les opinions consciencieuses, et à Dieu ne plaise que j'aie le malheur de blesser en quoi que ce soit un homme de talent dans sa croyance; mais que M. Potvin me permette de le lui dire: ses vers intitulés : *Le Roi de Naples*, quelques-uns de ceux adressés à *Pie IX*, aux *Ouvriers*, etc., auraient gagné, suivant moi, à être plus modérés dans l'expression. En visant uniquement à la vigueur, ils dépassent quelquefois le but. Je n'en citerai qu'un exemple; je l'emprunte à l'avant-dernière strophe de la pièce intitulée : *La mort de l'Archevêque de Paris*. Le poète vient de nous peindre le saint pontife tombant sous une balle égarée :

Il meurt en pardonnant; son âme au ciel s'élance,
Nous laissant un parfum d'amour et de clémence.
Invoque un nouveau saint, France, dans le péril!
Mais veux-tu que l'airain qui chante le martyre,
Sonne aussi le départ du funeste navire,
Vaste *corbillard* de l'exil?

J'avoue, messieurs, que je suis peu partisan de ce *vaste corbillard*. Il n'y a rien, dans cette image, qui me séduise, et je la trouve forcée. Il est vrai qu'en revanche, la strophe suivante, qui est la dernière de cette pièce, se termine par une magnifique pensée, simplement et heureusement rendue :

Ah! France, suis les vœux que t'a légués le juste;
Marche en avant du temps; venge-toi comme Auguste;
Ramène par l'amour le cœur de tes vaincus;
Mais si tu veux l'exil après les funérailles,
Recule de cent ans, et dans ces représailles
Crains la poussière de Gracchus!...

Je rapprocherai exprès de M. Potvin un poète, son compatriote (son ami comme homme, son adversaire au point de vue politique), qui est en train de se créer avec la satire une réputation méritée. M. Benoît Quinet débuta, il y a quelques années (il avait 17 ans alors), par une fantaisie écrite au collége, qu'il retoucha ensuite, et qui avait pour titre : *Le prisonnier mystérieux*. On y trouve quelque imagination, une forme nécessairement incertaine et incomplète, mais qui promet déjà. Plus tard, dans un petit volume intitulé : *Pages détachées*, on s'aperçoit d'une grande amélioration. L'auteur est plus sûr de lui-même. La pensée et l'expression lui arrivent plus nettes, plus claires, plus décidées. Aussi, ses petits poèmes qui ont pour titre : *France, Feu de paille, Ma mère*, renferment-ils quelques belles strophes. Depuis, dans la presse, comme polémiste, soit, çà et là, comme poète, M. Quinet a montré un esprit lucide, réfléchi, qui tient toutes les promesses du passé. *Dieu nous protége*, et *Le mot de l'avenir*, pièces lues en 1850 à la Société littéraire de l'*Université catholique de Louvain*, offrent des parties que ne renieraient pas plusieurs de nos poètes en renom. Mais ce n'est ni dans le *dithyrambe*, ni dans l'*ode*, que réside, à ce que nous croyons, le succès futur du talent de M. Quinet. C'est dans la satire tantôt finement railleuse, tantôt ardente et sans pitié, à la façon d'Archiloque. Quand ce poète y sera parvenu à son apogée, son vers, qui se condense souvent et se cristallise dans le langage du XVIIe siècle, car on voit que M. Quinet a beaucoup pratiqué Molière, fera contrepoids à certaines maximes. Il les marquera d'un fer rouge. Ce sera, non pas un bourreau qui immole en aveugle, mais un vengeur social qui frappe et répare avec discernement. Quelques passages de ses satires intitulées : *Le Christ moderne*, *Les nouveaux apôtres*, *L'appel au peuple*, *Les Caméléons*, justifieraient, et au delà, si j'avais le temps de vous les lire, toutes mes assertions. Je ne veux pourtant point quitter M. Quinet, sans vous citer un fragment de ses vers. En voici quelques-uns que je prends au hasard :

« Enfin, peut-on plus loin pousser l'anomalie?
Voyez : les riches seuls sont riches ici-bas,
Et les pauvres, ô honte, eux seuls ne le sont pas!
Ils peuvent parvenir, voilà tout!... belle affaire!
C'est bien trop lent.—Allons, plus de pauvres sur terre!..
Chez les riches, aussi, courons vite et pillons;
Faisons-leur avoir faim, couvrons-les de haillons;
De bien les appauvrir ne nous montrons pas chiches...
Qu'est-ce que ça leur fait, puisqu'enfin ils sont riches?
Je dois dire, il est vrai, qu'ils ont parfois, ces gens,
Des accès de bon cœur envers les indigents;
J'en connais, comme on dit, qui sont très-charitables;
Et même quelquefois, j'ai vu de pauvres diables
S'affliger, lorsqu'hélas! leurs bienfaiteurs mouraient,
Comme si c'eût été leur père qu'ils pleuraient.
Bon gré, mal gré, pourtant, vous sentez que l'aumône
Flétrit qui la reçoit... et même qui la donne,
Car c'est un acte noble, aimant, presque divin;
Mais c'est vieux : le progrès n'en a que faire... Enfin,
A bas la charité, cette erreur magnanime!
Recevoir, c'est honteux!... mais prendre, c'est sublime.»

Voici venir maintenant un poète, jeune encore, au genre naïf et spirituel, que l'élégie attire peut-être un peu trop. — M. Léon Paulet, auteur d'un assez bon nombre de pièces charmantes, parmi lesquelles une légende digne du bon vieux temps, intitulée *Comment le diable bâtit une cathédrale*, est tenté, je le crains, de se laisser entraîner à la poursuite de cette femme *aux longs habits de deuil* dont parle le poète; or, c'est là un genre difficile, sombre comme un temps orageux, et qui, si je ne me trompe, convient moins à la douce et avenante nature du jeune poète que le fond semi-railleur et quelque peu rabelaisien du fabliau. Toutefois, soyons justes, M. Paulet compte déja plus d'un succès dans l'élégie, et, pour être plaintive, la muse ne lui a point fait défaut. Vous en pourrez juger, messieurs, par les strophes suivantes de *La mort d'André Chénier*, où l'on croit parfois sentir le souffle de cette grande âme infortunée, à qui l'on doit *La jeune captive*. Cette pièce est adressée à M. de Lamartine.

LA MORT D'ANDRÉ CHÉNIER.

(26 juillet 1794. — 7 thermidor an II.)

« Comme un homme assuré de voir son lendemain,
Tranquille il reposait sur sa couche, au matin,
Et le léger troupeau des songes
Lui versait tour à tour ces parfums bienfaisants,
Et ces rêves dorés, ces avenirs riants,
Qui l'enivraient de leurs mensonges.

« O bords chéris de l'Aube (*) ! O ciel si doux, si beau!
» O bois que j'aimai tant ! ô verger ! ô ruisseau !
» Lieux où se passa mon enfance !
» Je vais vous retrouver, tous mes riants plaisirs.
» Oh ! que le temps est lent au gré de mes désirs !
» Mon cœur de bien loin le devance !

» Pour vous chanter, ô champs, ma lyre vibre encor,
» Et les bourreaux n'ont pu ternir ses cordes d'or !
» Écoutez : la corde résonne !
» Si le beau ciel de mai n'éclaire plus mes jours,
» Peut-être il est encor pour moi d'autres amours ;
» Il est aussi des fruits d'automne.

» Dans un petit logis, ignoré des tyrans.
» Loin du bruit de la ville et des soins accablants
» Que l'ennui partout accompagne,
» J'irai dans ma retraite écrire en liberté,
» Loin de la tyrannie et de l'impunité,
» Avec la muse, ma compagne.

» Et de ces jours si doux lorsque viendra le soir,
» Je me reposerai sans désirs, sans espoir,
» Dans une sage indifférence.
» Là, quelques vrais amis, compagnons du matin,
» De ma table viendront partager le festin,
» Et nous parlerons de la France.

» La France, belle alors sous un nouveau soleil
» Inondant l'univers de son éclat vermeil,
» Emancipant toute la terre !
» La France, grande alors parmi les nations,
» Ayant brisé du pied le joug des factions,
A tous ouvrant son cœur de mère.

» Puis quand l'âge et la mort viendront pour m'avertir
» Que mes jours sont comptés et qu'il me faut partir,
» Je m'endormirai sans scrupule,
» Semblable à cette fleur qui brille dans nos champs
» Le matin quand l'oiseau fait entendre ses chants,
» Et meurt quand vient le crépuscule. »

Il disait, et soudain des verrous ont grincé ;
Vers son lit à pas lents quelqu'un s'est avancé :
« — Citoyen, la charrette est prête. »
« — Ami, va, je te suis ! Mais.... où suis-je ? En prison !
» Ah ! oui.... je me souviens. Mon rêve avait raison :
» Il m'annonçait un jour de fête ! »

Pourtant il descendit. Calme on le vit marcher
Vers l'ignoble voiture où l'attendait Roucher (**),
Roucher, son compagnon fidèle;
Et s'exaltant tous deux, à l'aspect de la mort,
A les voir si joyeux, on eût dit que leur sort
Prenait une face nouvelle.

. . . . . .
. . . . . .

Puis quand ils eurent vu sur l'infâme échafaud
Trente fois s'abaisser, s'élever le couteau,
On dit que leur âme ravie,
Entrevoyant déjà leur immortalité,
Chantait en s'envolant encor la liberté,
Pour laquelle il perdait la vie.

(*) Il commença sous le ciel du Languedoc, aux bords de l'Aube, dont les souvenirs le charmaient, une éducation toute libre et toute rêveuse.

HENRY DE LATOUCHE.

(**) Et l'on plaça à ses côtés, sur le premier banc du char fatal, son ami, le peintre des *Mois*, l'infortuné Roucher. Le même.

Je termine, messieurs, par un poète populaire, artisan comme Reboul et Jasmin, et comme eux aussi grand poète. Il se nomme Antoine Clesse, et il est tout simplement armurier à Mons. Béranger, en 1845, écrivait à une personne qui lui avait envoyé plusieurs chansons de M. Clesse : « Il y a là du cœur et du talent. » Or, vous le savez, Béranger s'y connaît. Depuis l'époque où le solitaire de Passy traçait cet éloge, M. Clesse a été constamment en progrès. Sa poésie s'est épurée, sa pensée s'est élevée : elle a grandi parfois jusqu'au sublime. L'ouvrier chante, mais comme celle de Béranger, sa chanson tient de l'ode. Elle a la corde sévère et grave de la lyre. Un côté remarquable de l'existence de M. Clesse est celui-ci : sa vie extérieure n'a rien de poétique : elle est, au contraire, toute en prose, et en prose vulgaire. Grâce à sa profession, les émotions de notre poète sont de vendre et d'acheter. Voilà pour l'apparence ; mais il y a le côté intime, le revers du cœur, la vie de famille, et là est le foyer d'inspiration et d'enthousiasme.

M. Clesse passe ses heures, quand il ne forge pas des canons de fusil (et même en les forgeant), entre sa femme et ses enfants. Croit-on que cet aspect intérieur ne vaille pas pour lui la vue des abîmes, des rochers, des vastes cataclysmes ?... Au reste, M. Clesse est d'une grande modestie ; il s'ignore lui-même, et il a fallu presque le contraindre pour le faire croire en son talent. Ce n'est en quelque sorte que par violence qu'on a pu lui arracher ses premières productions. Il se méprit ensuite sur son véritable genre qui est la chanson, et composa un peu de tout, des satires, des élégies, des sonnets, et même une petite comédie. J'avoue que j'ai eu quelque peine d'abord à y retrouver le poète dont la réputation devait devenir si promptement populaire en son pays. Ce fut cependant à peu près à cette époque, et tout en travaillant sous les ordres de son père, ancien maître armurier au 65e de ligne, que notre poète écrivit plusieurs de ses petits poèmes les plus remarquables, tels par exemple que ceux-ci : — *Dieu fait les fleurs*, — *Lorsque l'hiver se prolongeait*, — *La fête de saint Pierre*, — *Jean qui pleure et Jean qui rit.*

Depuis, M. Clesse a pris un élan plus vif, un vol plus assuré. Ses chansons intitulées : *L'ivrogne.* — *Ce que veut l'ouvrier*, — *La chanson pendant l'orage.* — *Le conscrit*, — *L'enfant du saltimbanque*, etc., sont de petits chefs-d'œuvre, et il faudrait prendre un verre bien grossissant pour y découvrir quelques taches. Je ne vous citerai (le temps me presse, messieurs) qu'une seule des nombreuses compositions de M. Antoine Clesse, et la dernière pour ainsi dire, car elle est encore manuscrite. Vous y trouverez tout le cachet, tout le caractère de la poésie de cet homme du peuple, qui se livre à la fois au travail des bras et à celui de l'intelligence.

LE PAYSAN.

Air d'Aristippe.

« O paysan, à l'allure virile,
Nerveuse main, pas pesant, noble front,
Avec transport au milieu de la ville
Les ouvriers, frère, te chanteront ! (*bis.*)
Ta joue est rouge et notre joue est blême :
Toi, c'est la force, et nous sommes l'élan !
Dieu nous unit, car notre âme est la même.....
— Bons ouvriers, chantons le paysan ! (*bis.*)

L'homme esprit fort, hautaine créature,
Dans son orgueil se consume en ce lieu ;
Mais l'homme simple, enfant de la nature,
Pénètre loin dans les œuvres de Dieu !
La foi suprême à son âme ingénue
Par le ruisseau révèle l'Océan :
Il a le don de la seconde vue !
— Bons ouvriers, chantons le paysan !

La cloche sonne au hameau : c'est dimanche.
Un beau vieillard semble ouvrir le chemin
A deux époux, à la figure franche,
Tenant chacun deux enfants par la main.
La cloche sonne ! Et la famille entière
Vient en commun, aux pieds du Tout-Puissant,
S'agenouiller dans sa sainte prière !.....
— Bons ouvriers, chantons le paysan !

Un paysan dont le pauvre ménage
Comptait déjà cinq filles, un garçon,
Un soir d'hiver trouve sur son passage
Un nouveau-né tout près de sa maison.
Prenant l'enfant qui gémit sur la terre
Et dont un crime est le sombre artisan :
« Femme, dit-il, tiens : il n'a pas de mère ! »
—Bons ouvriers, chantons le paysan !

Roi de l'Eden, sa première patrie,
Autour d'Adam rien ne devait périr.
Au souffle impur sa grande âme est flétrie :
Comme elle, hélas ! tout semble se flétrir !
La terre en vain veut rester inféconde....
Tant de sueurs tombent du front d'Adam :
Sublime engrais, tu nourriras le monde !
— Bons ouvriers, chantons le paysan !

Quand sa charrue et ses bœufs dans les herbes
Fouillent le champ qu'il a le droit d'aimer,
Que sont pour lui les rêves des superbes
Si Dieu féconde où ses mains vont semer ?
Mais, en héros, quand la guerre, en furie,
Fond sur le sol ainsi que l'ouragan,
Il dit soudain : « Le sol, c'est ma patrie ! »
— Bons ouvriers, chantons le paysan !

Quand d'un pays l'arbre immense s'incline,
Las de porter ses rameaux amaigris,
C'est le plus humble, ainsi que la racine,
Qui rend la sève à l'arbre du pays !
Loin des cités où l'âme est asservie,
Le peuple fort, libre, simple et puissant,
De son cœur pur sent déborder la vie !
— Bons ouvriers, chantons le paysan ! »

Je vous le demande, messieurs, celui qui sans avoir été de bonne heure, comme le veut Quintilien, *instruit aux lettres et aux délicatesses du langage*, chante ainsi ; qui sait moduler sa pensée avec tant d'harmonie et de goût ; qui peut, et cela de nature, sans efforts, amener si à propos l'image et le tableau, n'est-il pas à la fois peintre et poète, et n'est-on pas fondé à dire que son imagination tient, en quelque chose, du génie ?...

Je m'arrête, messieurs ; mais vous le voyez : *le Hainaut chante encore*. Je me suis borné à cette portion de la Belgique ; je ne vous ai parlé que d'une seule cité : que serait-ce donc, si j'avais dû vous entretenir des poètes qui composent le reste de la pléiade de ce beau pays ?

Aux œuvres que je vous ai citées dans un premier discours, de Van Hasselt, Hénaux, Weustenraad, j'aurais dû en ajouter bien d'autres. Je vous aurais fait connaître, en fait de chansons par exemple, celles de Jenneval, auteur de *la Brabançonne*, à qui sa profession d'acteur avait inspiré le goût de la littérature et qui aurait peut-être réussi sur cette scène nouvelle, si la mort ne l'avait frappé trop tôt ; — celles de Van Ryswyck, qui offrent un grand intérêt, même dans une traduction (que doit-ce être en flamand, idiome dans lequel l'auteur les a pensées et écrites ?) ; — celles de M. Willaut, plus connu sous ce nom : *le Poète borain*, où l'on trouve beaucoup de verve et de mordant ; — celles du peintre Bovie qui possède un esprit attique dont témoignent ses couplets, parfois cependant un peu légers ; — j'aurais parlé des œuvres plus sérieuses, comme forme, de M. Ernest Buschmann, membre de l'Académie de Bruxelles, auteur de *l'Écuelle et la besace*, ouvrage renommé à juste titre chez nos voisins ; — de M. Vaucquier dont le beau roman intitulé : *Edouard Gaillan*, rappelle si heureusement Werther ; — de M. Labarre, qui, malgré le peu d'importance qu'il y attache par modestie, n'en a pas moins écrit de très-jolis vers ; de MM. Laroche, Schoonen et Delmotte (père), ancien ami de Charles Nodier, écrivain fantasque autant que l'était l'auteur du *roi de Bohême*, et à qui l'on doit le spirituel *voyage de Kaout' 't chouk dans le Paraguay roux*. Je n'aurais point oublié surtout, non par galanterie, mais bien par esprit de justice, de vous entretenir des œuvres poétiques, remarquables à plus d'un titre, de deux femmes (Mlle Louisa Stappaerts, aujourd'hui Mme Ruelens, et Mme Félix de la Motte) (*), dont le talent peut être comparé sans exagération à celui de Mmes Desbordes-Valmore et Tastu. Mais le temps nous manque. L'heure s'écoule rapide et trop prompte ; je suis contraint bien à regret de me borner. Vous me pardonnerez donc, messieurs, j'ose l'espérer, ce que mes paroles ont d'incomplet ; car, ainsi que je le disais en commençant : — Ce n'est pas ici un tableau, c'est une esquisse.

LES DUCS DE BOURGOGNE.

ÉTUDE SUR LES LETTRES, LES ARTS ET L'INDUSTRIE
PENDANT LE XVe SIÈCLE
ET PLUS PARTICULIÈREMENT DANS LES PAYS BAS ET LE DUCHÉ DE BOURGOGNE,
PAR LE COMTE DE LABORDE, MEMBRE DE L'INSTITUT.

Seconde partie, tom. 1. Preuves. Paris, Plomb frères, 1849.

(SUITE.)

Nous allons maintenant passer aux peintres. Si le nombre de ces artistes, qui s'élève au chiffre de 400, nous frappe d'abord d'étonnement, il s'explique cependant en quelque sorte quand nous considérons de plus près la quantité d'objets que le domaine de la peinture embrassait à l'époque dont nous nous occupons. En effet, outre l'exécution des tableaux proprement dits, œuvres d'un mérite artistique durable, et des miniatures dont on décorait les manuscrits, une grande quantité de pinceaux se livraient à de vastes ouvrages de décoration, qui, destinés à être vus de loin, servaient à prêter leur luxe à des solennités passagères et à ces fêtes grandioses et magnifiques auxquelles se complaisaient les ducs de Bourgogne, telle que le fut, par exemple, celle que Philippe le Bon célébra à Lille le 17 février 1453, et à l'occasion de laquelle vingt-six peintres salariés furent employés. L'une des solennités les plus mémorables de ce genre fut celle qui eut lieu à Bruges en 1468 à l'occasion du mariage de Charles le Téméraire avec Marguerite d'Yorck. Un nom-

(*) On doit à madame de La Motte les ouvrages suivants : *Fictions et réalités*, les *Violettes*, etc., et à madame Ruelens *les Paquerettes, Impressions et Rêveries*, etc.

bre considérable de peintres consacrèrent leur talent à l'embellir, à raison de 12 sous par jour. Des peintures d'un genre analogue étaient commandées à propos des cérémonies de funérailles, telles que celles que Philippe le Bon fit célébrer pour le comte de Nevers. D'autres s'occupaient à peindre sur les parois des salles les blasons et les devises des ducs; mais, en général, ils ne s'élevaient guère au-dessus du rang de nos décorateurs actuels. Mais les artistes de cette époque trouvaient un champ plus vaste pour leur activité dans la peinture des bannières, des pennons, des cuirasses, des housses des chevaux, des tentes, des costumes, des mascarades, des chars, des surtouts de table et des armoiries. Ils y prodiguaient l'or, l'argent et les couleurs précieuses, telle que l'outre-mer. En règle générale, les ducs de Bourgogne avaient à leur cour un officier particulièrement familiarisé avec ces différentes branches de l'art, et à qui était déférée toute la partie artistique des fêtes, des tournois, des cortéges solennels et des funérailles. Il était chargé de l'achat des étoffes précieuses de tout genre, des couleurs, etc., et des arrangements à prendre avec les artistes et les ouvriers nécessaires pour les travaux qu'il fallait exécuter, et il obtenait une somme globale au moyen de laquelle il leur payait le salaire convenu. Cet office était rempli, à l'époque de Philippe le Hardi, par Melchior Broederlein, sous Jean sans Peur, par Jehan le Voleur, et sous le règne si long de Philippe le Bon, par Hue de Bologne, Colard le Voleur, Jehan de Bologne, fils de Hue, et par Pierre Courtain que nous avons déjà mentionné comme sculpteur. Par ce dernier nous voyons que cette charge était aussi parfois occupée par des artistes réellement dignes de ce nom.

Parmi les rares peintres dont nous savons qu'ils exécutèrent des tableaux proprement dits, figure en premier lieu Jean de Hasselt, qui reçut en l'an 1385, de Philippe le Hardi, la somme de 60 livres. Nous rencontrons ensuite maître Vranque de Malines, qui obtint la somme très-modérée de 6 francs et quinze sols pour le portrait de Catherine de Bourgogne, fille de Jean sans Peur. Nous arrivons ensuite à Jean Van Eyck, et ici nous trouvons sur les événements de sa vie et sur ses relations avec le duc Philippe le Bon des renseignements nouveaux et de la plus haute importance. Le plus intéressant est celui que nous fournit la première pièce qui concerne cet artiste (*), et qui renferme les motifs pour lesquels Van Eyck obtint de ce prince, en 1425, un traitement annuel de 100 livres. La première phrase de ce document, qui commence en ces termes : A Jehan de Heik, jadis « pointre et varlet de chambre de feu M. S. le duc Jehan « de Bavière, » nous apprend que notre artiste avait été au service de ce prince, qui, oncle de Philippe le Bon, avait été, à l'âge de 17 ans, élevé en 1390 à la dignité d'évêque de Liége, et à qui la cruauté avec laquelle il comprima, en 1408, à la bataille d'Othée, le soulèvement du peuple liégeois contre son autorité, fit donner le surnom de Jean sans Pitié. Selon toute vraisemblance, Jean Van Eyck n'entra au service de Jean de Bavière qu'après que ce prince eut déposé en 1418 sa dignité épiscopale ; car, comme il est bien certain qu'il naquit en 1396, il n'était en 1418 âgé que de vingt-deux ans. Jean de Bavière étant mort en 1424, empoisonné, comme on le soupçonne, à l'instigation du duc de Gloucester, qui avait épousé la nièce de ce prince, la célèbre Jacqueline de Bavière, il en résulte que Jean Van Eyck passa, immédiatement après la mort de son premier patron, au service de Philippe le Bon (**). Nous pouvons conclure en toute sûreté, de la position qui lui fut faite à la cour de ce prince, qu'il devait être parvenu de bonne heure à une renommée considérable; la haute estime dont il jouissait déjà à cette époque comme artiste et comme homme, nous est attestée expressément par les paroles suivantes : « Lequel mon dict seigneur pour l'utilité et souffisance que par la re- « lacion de plusieurs de ses gens, il avoit oy et meisme savoit et « cognoissoit estre de faict de pointure en la personne du dit Jehan « de Heick. Icellui Jehan, confians de sa loyauté et preudommie, a « retenu en son pointre et varlet de chambre, aux honneurs, préro- « gatives, franchises, libertés, drois, prouffis et émoluumens accou- « tumez et qui y appartiennent. Et affin qu'il soit tenu à ouvrer pour « lui de pointure toutes les fois qu'il lui plaira, lui a ordonné preu- « dre et avoir de lui, sur sa recette générale de Flandres, la somme « de C liv. p. (parisis), monnoie de Flandres, à deux termes par an, moitié au Noël et l'autre moitié à Saint-Jehan, dont il veut estre « le premier ensuivant, et ainsi d'an en an et de terme en terme, « tant qu'il lui plaira. » Ce qui prouve manifestement la haute importance que le duc mettait à avoir notre artiste à son service, ce sont les termes formels et circonstanciés dans lesquels il prescrit à ses maîtres d'hôtel et à tous les officiers de sa maison de laisser Jean Van Eyck jouir en paix de tous les droits et de tous les avantages attachés à sa charge, et de lui payer ponctuellement son traitement annuel. Cette pièce curieuse se termine par ces mots, d'où il résulte que les droits du peintre étaient plus amplement détaillés dans des lettres patentes en due forme délivrées par Jean de Bavière : » Comme de tout ce que dit est peut à plein apparoir par lettres patentes » de mon avant dit seigneur, sur ce scellées et ordonnées en sa ville » de Bruges le XIXe jour de may l'an mil CCCCXXV. » Comme nous voyons, par d'autres comptes, que l'artiste recevait une rémunération spéciale de ses ouvrages (*), la pension de 100 livres dont il jouissait pouvait être considérée comme fort importante pour l'époque; car, d'après le calcul le plus modéré (**), une livre valait alors neuf francs de notre monnaie actuelle ; de sorte que la pension équivalait à 900 francs de nos jours, et même beaucoup au delà, si l'on prend en considération la différence de la valeur de l'argent d'alors et d'aujourd'hui.

S'il est difficile de déterminer en quoi consistaient les prérogatives, les franchises et les libertés dont cet acte assure la continuation à notre artiste, elles doivent en tout cas avoir eu une certaine importance quand on voit avec quelle attention l'acte prémentionné y insiste. Quant à la qualification de varlet de chambre que portait Van Eyck, elle ne constituait pas au fond une distinction particulière; car elle était attribuée à la plupart des artistes et des manœuvres qu'occupait la maison de Bourgogne. Ainsi, elle était portée, non-seulement par les peintres que nous avons déjà cités, mais aussi par les brodeurs, les tailleurs et les pelletiers de cette cour (***). Toutefois, plusieurs autres documents nous apprennent que Van Eyck avait des rapports plus directs, plus étroits, avec le duc Philippe et qu'il jouissait d'une considération toute particulière auprès de ce prince. En effet, nous voyons celui-ci accepter gracieusement, en 1434, la qualité de parrain d'un des enfants du peintre (****) ; le duc fit tenir le nouveau-né sur les fonts baptismaux par le seigneur de Charny et donna à son filleul un cadeau de six plats d'argent de la valeur de douze marcs. En outre, Philippe employa à plusieurs reprises l'artiste à des voyages lointains dont il voulut expressément que le but restât inconnu (*****). Phillippe le Bon, on le sait, était un grand amateur du sexe ; aussi est-on fondé à supposer qu'il faisait peindre ses maîtresses étrangères par Van Eyck, et ainsi s'expliquerait le mystère dont il voulait que les voyages de notre peintre restassent couverts (******). Il fit aussi exécuter, au choix et au jugement de Van Eyck, d'autres ouvrages d'art, comme nous le prouve le paiement fait à ce dernier de la somme de 6 francs et six sols pour la peinture en miniature des lettres initiales d'un livre. Comme une preuve de la haute faveur où l'artiste se trouvait auprès du duc, et de la générosité de celui-ci envers son varlet, nous mentionnerons les termes suivants, dans lesquels Philippe lui assigna en 1428 un cadeau de 160 livres : « A Johannes de Eck, varlet de cham- » chambre et pointre de mon dit seigneur, que icellui seigneur lui » a donné tant pour considération des services qu'il lui a faiz, fait » iournellement et espoire que encore fera en temps à venir ou fait » de son dit office, comme autrement, comme en recompensacion » de certains voyaiges secrez que par l'ordonnance et pour les af- » faires d'icellui seigneur il a fait et du voyaige qu'il fait présente-

(*) N° 699, pag. 206. 499.

(**) Sur Jean sans Pitié, V. Polain. Esquisses et récits historiques de l'ancien pays de Liége, pag. 127-147.

(*) C'est ainsi qu'il reçut en 1433, la somme de 76 livres pour quelques jours de travail. Preuve 1135.

(**) Sous les ducs de Bourgogne, la valeur du marc d'argent flottait entre 5 livres 16 sols et 6 livres 8 sols Cf. Mémoire de Heylen sur les monnoies flamande au XIVe et au XVe siècle, dans les Mémoires de l'Académie royale.

(***) Cf. Preuves 259, 342 et 444.

(****) Preuve 1149.

(*****) Cf. Preuves 761, 814 et 1186.

(******) Pour le premier voyage que fit notre artiste en 1426, il reçut 91 livres 5 sols. Pour le second, fait par lui dans le courant de la même année, il obtint 360 livres ; et enfin pour la troisième qui eut lieu en 1435, il lui fut payé 720 francs.

» ment avec et en compaignie de mon dit seigneur de Roubais, dont » il ne veut aucune déclaration estre faite, comme appert de sa » quittance sur le viijxxx liv, (*). » Ce voyage, fait en compagnie du sire de Roubais, est, comme tous les amis de l'art le savent suffisamment, celui de Portugal, où le peintre se rendit pour y faire le portrait d'Isabelle de Portugal, qui devint plus tard la troisième femme de Philippe le Bon et fut la mère de Charles le Téméraire. Le duc attachait tant d'importance à garder Jean Van Eyck à son service, qu'à la fin de l'année 1426, tout en faisant supprimer plusieurs traitements alloués par lui, il ordonna expressément que celui dont son peintre jouissait fût intégralement maintenu (**). Aussi, lorsqu'il eut été informé, en 1434, que le payement en avait été interrompu, il exprima à ses officiers le vif mécontentement qu'il en éprouvait ; il témoigna, en même temps, la crainte de voir Jean Van Eyck quitter son service, alors qu'il avait encore à faire exécuter par cet artiste certains grands travaux qu'il ne pouvait confier à aucun peintre du même mérite, et il ordonna, en conséquence, à l'officier de sa caisse de continuer le payement s'il ne voulait encourir la disgrâce de son maître (***). Aussi on ne peut guère douter que Jean Van Eyck n'ait continué à recevoir sa pension et à jouir des bonnes grâces du duc jusqu'au moment de sa mort survenue dans le courant du mois de juillet 1441. Ce qui nous confirme subsidiairement dans cette opinion, c'est l'octroi d'un don de 24 francs que ce prince fit en 1448 à la fille du peintre, au moment où elle se disposait à entrer comme religieuse dans le monastère de Maeseyck (****). Nous partageons complétement la conclusion que M. de Laborde tire de cette dernière circonstance, par laquelle se confirme l'origine que la tradition assigne aux frères Van Eyck en leur donnant pour berceau la ville de Maeseyck, et désormais nous ne croyons pas qu'on puisse encore songer à regarder sa famille comme originaire de Bruges, ainsi que le fait l'abbé Carton. Cette même pièce confirme également l'opinion émise par nous dans l'article que nous avons consacré au travail de M. Carton sur les frères Van Eyck, opinion d'après laquelle Jean, malgré la faveur dont il jouissait auprès du duc, devait être loin de se trouver, au moment de sa mort, dans une situation de fortune très-brillante, quand nous lisons ces lignes dans lesquelles Van Mander s'exprime sur les relations d'Hubert et de Jean Van Eyck avec Philippe le Bon : « Ces deux frères il les ai- » mait et les chérissait beaucoup, et il les tenait en grande estime, » particulièrement Jean, qui, à cause de l'excellence de son art et » de son brillant esprit, a été, comme on croit, conseiller intime de » ce prince, et celui-ci l'avait toujours volontiers en sa compagnie. » On sait qu'à tout prendre il a suivi une tradition exacte.

La pièce qui figure dans les Preuves sous le numéro 888 et qui se rapporte à Lambert Van Eyck, est déjà connue des curieux par le recueil d'extraits tirés des archives de Lille par M. Gachard et par l'emploi qu'en a fait M. Carton dans l'écrit dont il vient d'être parlé.

Maintenant nous arrivons à l'art de la miniature. L'engouement extraordinaire que l'époque professait pour cette branche de peinture, nous explique l'activité prodigieuse des artistes qui la cultivaient et le nombre considérable des peintres dont les noms nous sont révélés par le livre dont nous rendons compte. Nous nous occuperons seulement de ceux d'entre eux dont les productions paraissent avoir été les plus importantes ou dont la position et les honneurs dont ils jouissaient nous fournissent de nouveaux renseignements sur la nature de la protection que la maison de Bourgogne accordait aux arts. Ceux qui sont familiarisés avec l'histoire de la peinture de la miniature au moyen âge, savent que, d'ordinaire, il fallait non-seulement deux hommes pour exécuter un manuscrit, dont l'un était l'écrivain proprement dit, l'autre le miniaturiste, mais encore qu'il était de règle que les initiales et les encadrements fussent faits par une main spéciale. Ce dernier travail était celui de l'enlumineur. La peinture des vignettes était celui de l'artiste ; il consistait à *historier*. Cependant il arrive parfois que l'on trouve ces trois genres d'occupation réunis dans la même personne, comme nous le voyons par l'exemple de Jehan Drieux qui fut fréquemment employé par Philippe le Bon contre un salaire de 12 gros par jour, « pour lui ai- » dier et entretenir en son service en occupation d'escriptures de » livres et de les enluminer et faire histoyres (*). » Le peintre de miniatures exerce aussi accidentellement le métier de relieur, mais non celui d'écrivain. C'est ainsi que « Jehan enlumineur, demourant » à Bruges, reçut en 1441 34 salus d'or (**) de 48 gros monnoie » de Flandre pièce, qui deue luy estoit pour son salaire d'avoir en- » luminé, hystorié, et lyé deux Psautiers que Jehan Aubert, receveur » de Gravelinghes a faits et escrips pour M. D. S. (***). » On peut admettre en thèse générale que les miniatures de ceux qui cumulaient ces différents genres d'occupations, étaient d'un médiocre mérite et qu'ils ne s'élevaient guère eux-mêmes au-dessus du rang des ouvriers. Mais en 1444 nous voyons figurer dans les comptes, en qualité de peintre officiel de Philippe le Bon, « Jehan le Pestinien, varlet » de chambre et enlumineur de M. S. le duc de Bourgogne, » qualité en laquelle il recevait un salaire de 6 fr. par mois. (****) Charles le Téméraire occupa particulièrement Loiset Lyeder, Pol Fruyt et Guillaume Wyelandt. M. de Laborde nous signale plusieurs production du premier et du troisième de ces artistes dans l'ancienne bibliothèque de Bourgogne, et il les trouve passablement vulgaires, opinion que nous partageons en tout point. Mais nous ne sommes plus de l'avis du noble auteur sur la division qu'il admet pour l'ensemble des miniatures du xve siècle. Il les répartit en deux classes, dont l'une comprend celles qui procèdent exceptionnellement des grands peintres et méritent toute notre admiration, et dont l'autre, la plus nombreuse, formée de celles que produisirent de simples mais habiles praticiens, ne se distingue que par toute absence de variété et d'esprit (*****). D'après la longue expérience que nous avons acquise par l'étude de plusieurs milliers de manuscrits, il y a eu, à toutes les époques, et même dans le xve siècle, des artistes qui s'occupaient exclusivement de la peinture des miniatures et qui traitaient ce genre avec beaucoup d'esprit et de sentiment.

Le volume de M. de Laborde contient de très-curieux documents sur l'art avec lequel la Flandre travailla de bonne heure les tapisseries, que ces pièces désignent déjà par le nom de hautes lisses. A cause de l'importance des matières qu'on employait dans ces ouvrages, telles que la soie, l'or et l'argent, ce genre subordonné de peinture prend une position analogue à l'art des orfévres dans la sculpture, et les sommes qui y furent employées sont très-considérables. Arras paraît avoir été la ville la plus importante où ce genre d'art ait été particulièrement pratiqué. Déjà en 1385 nous voyons le duc Philippe le Hardi non-seulement acheter deux tapisseries de cette espèce du bourgeois Gosset par qui elles furent sans doute confectionnées (******), mais encore en acquérir deux autres à Paris, qui sont expressément mentionnées comme étant du genre de celles d'Arras. Sous le règne de Philippe le Bon, Jehan Wallois d'Arras était en première ligne parmi les artistes de cette catégorie, et il fournit des ouvrages d'une dimension très-considérable (*******). Dans le courant du xve siècle, l'art de la tapisserie fleurit aussi à Tournay. Car Philippe le Bon paya aux tapissiers Robert Dury et Jehan de l'Ortie trois cents

(*) Preuve 858.

(**) Preuve 829.

(***) Ce renseignement fait l'objet d'une lettre que le comte de Laborde a reproduite en note dans l'Introduction, pag. LIII. Le passage suivant est particulièrement significatif : « Pourquoy il ne peut estre payé de la dite pen- » sion et le conviendra à ceste cause laissier notre service, en quoy prendrions » très-grand desplaisir ; car nous le voulons entretenir pour certains grands » ouvraiges, en quoy l'entendons occuper ci-après, et que ne trouverons point » de pareil à nostre gré, ni si excellent en son art et science. »

(****) Preuve 1407 : « A Lyenne (Hennie) Van der Eecke, fille de Jehan Van » der Eecke, jadis poinctre, varlet de chambre de M.D.S., pour don que M.D.S. » lui a fait pour une fois, pour Dieu et aulmosne, pour soy aidier à mettre » religieuse en l'église et monastère de Mazeck ou pays de Liége, XXIIII francs.

(*) Preuves 1336, 1391, 1395, 1396, 1398, 1429, 1486 et 1604.

(**) Monnaie d'or qui en 1431 valait 22 sols parisis et qui fut ainsi nommée d'après la légende qu'elle portait : « Salus populi suprema lex esto. »

(***) Preuve 1359

(****) Preuve 1374.

(*****) Voir *Introduction*, pag. LXXXIII et suiv.

(******) Preuve 23. On y lit : « A Jehan Gosset, bourghois d'Arras, pour l'a- » chat d'un drap de hanteliche, ouvré à or, de l'ystoire saint Jehan, conte- » nant XXX aunes de long, que M. S. fist acheter à lui la somme de » VII^c francs. » — Preuve 24, où il est dit : « Pour un autre drap de haute- » liche, ouvré à or, de l'ystoire des viches et vertus, contenant XXVI aunes, » VI^c francs. »

(*******) Preuves 268, 876, 877, 1190 et 1155.

écus d'or, pour des cartons d'après lesquels ils fabriquèrent des tapisseries pour lui (*), et il acheta, en même temps, dans cette ville, six tapis de Pasquier Grenier. La première circonstance est importante à noter, car il en résulte que ces tapissiers devaient à l'occasion posséder une grande instruction artistique pour être en mesure de faire eux-mêmes les compositions et les dessins qu'ils exécutaient en haute lisse. Ces tapisseries servaient à décorer les chapelles, les salles et les tentes d'apparat, et elles représentaient, selon la distinction qu'on qu'on y donnait, des sujets tirés de l'histoire sainte ou de l'histoire profane, des allégories, des scènes mythologiques, souvent même des épisodes contemporains, comme nous le prouve celle qui représentait la bataille de Rosebecke et qui se développait sur une largeur de 56 aunes sur 7 de haut, et qui coûta la somme de 3,300 livres (**). Les scènes de chasse étaient particulièrement en faveur. On rencontre aussi parfois sur les tapisseries des portraits et même des paysages. On comprend que les ducs de Bourgogne faisaient fréquemment présent à des princes et à d'autres personnages distingués d'ouvrages de ce genre, qui possédaient la double valeur de l'art et de la magnificence, et qui constituaient une industrie particulière à la Flandre. C'est ainsi que Philippe le Bon acheta en 1423, pour la somme de 343 livres, six tapis qui représentaient un nombre semblable de scènes tirées de la vie de la Vierge, et les donna au pape Martin V (***). Ainsi encore il se fit fournir en 1434, par Jehan Wallois, pour la somme de 360 livres, deux tapis qui, destinés à une chapelle et représentant l'un les Sept Joies de Marie, l'autre la Passion, furent envoyés à l'évêque de Liége ; six tapis sur lesquels étaient figurées des chasses à l'ours et qui, destinés à décorer une chambre, coûtèrent 504 livres, furent donnés au duc de Gueldre ; et enfin cinq autres pièces qui représentaient des paysages peuplés de « boscaise, d'oyseaux et de verdure à plaisance,» et qui, destinés à décorer une chambre, avaient été payés 284 livres 10 sols, furent donnés en présent au comte de Meurs (****). Ces trois seigneurs furent de ceux qui assistèrent le duc dans la négociation de la paix d'Arras et qui reçurent des présents de Philippe. La célébrité des tapis fabriqués dans cette ville était si générale que les Italiens les désignaient par le nom d'Arazzi, et l'on sait que, dans le XVIe siècle encore, le pape Léon X envoya de Rome à Arras les célèbres cartons de Raphaël pour faire exécuter d'après ces modèles des tapisseries échantillières. Ce ne fut que durant les terribles guerres de religion dont le siècle suivant ensanglanta la Belgique, que cette industrie paraît être tombée en décadence.

La même ville paraît aussi avoir été le centre principal d'un art qui touche de si près à celui des tapissiers, c'est-à-dire de la broderie, à laquelle se rapportent seize documents reproduits par M. de Laborde. Du moins le brodeur « Jehane Marie, demourant à Arras, » à qui fut payée la somme de 22 livres et 10 sols, est mentionné expressément dans une de ces pièces pour l'excellence de son art (*****). Du reste, les renseignements que nous avons fournis dans nos notes supplémentaires pour servir à l'appréciation des anciennes écoles de peinture flamande du XVe et du XVIe siècle, sur les dalmatiques que l'on conserve dans le trésor impérial de Vienne, et que Philippe le Bon fit faire pour la solennité du premier chapitre tenu par l'ordre de la Toison d'Or, prouvent à quel degré de perfection l'art des brodeurs avait atteint dans le Pays-Bas au XVe siècle.

Le nombre des peintres sur verre que les ducs de Bourgogne employèrent et dont l'art à laissé tant de précieux vestiges dans les provinces belges, s'élève à 20. Cependant les commandes dont ils furent chargés paraissent avoir été très-peu importantes.

Le livre de M. de Laborde se distingue par un mérite tout à fait particulier, c'est-à-dire par les trois tables que l'auteur y a jointes. La première donne un aperçu chronologique des comptes qui reposent au dépôt des archives de Lille et dont nous venons de reproduire succinctement le contenu. La deuxième est une table méthodique où sont indiqués sous 31 rubriques différentes et dans l'ordre alphabétique, tous les peintres, sculpteurs, orfèvres, etc., dont il est question dans le corps de l'ouvrage lui-même. Enfin, la troisième nous offre dans une suite alphabétique générale les noms répartis dans ces 31 rubriques différentes et mentionnés dans l'Introduction et dans les Preuves.

Dans l'analyse que nous allons terminer, nous nous sommes étendu à dessein sur plusieurs points particuliers, notamment sur les renseignements nouveaux que ce livre nous présente au sujet de Jean Van Eyck. Nous l'avons fait parce que le travail de M. de Laborde ne se trouve peut-être que dans les mains de peu de personnes, et que l'on peut supposer aux amis de l'art une sympathie particulière pour l'éminent peintre flamand. Si nous ne croyons pas devoir nous livrer ici à la discussion de certains jugements émis par le noble auteur sur différentes importantes productions de l'art, et contraires à ce que nous avons nous-même émis ailleurs à ce sujet, c'est moins à défaut de raisons capables de défendre notre opinion, que parce que nous avons tenu, en présence d'un travail aussi plein d'intérêt, à nous occuper des points essentiels, et que l'auteur, d'ailleurs, nous promet d'appuyer ses avis de preuves ultérieures.

Dr G. F. Waagen.

(*) Preuves 1605 et 1412. D'après le second de ces documents ils reçurent 600 livres en déduction d'une somme de 8.960 écus pour huit grandes tapisseries qui mesuraient ensemble 1,120 aunes.

(**) Preuve 27.

(***) Preuve 664.

(****) Preuve 1170-1172.

(*****) Preuve 1069.

THÉORIE DE M. VICTOR HUGO,

SUR LE THÉATRE.

Nous nous sommes procuré les notes suivantes qui ont été écrites en 1819 par M. Victor Hugo sur une espèce de journal manuscrit. Il avait alors seize ans, et il est assez curieux de comparer ses opinions d'alors avec ses opinions actuelles. Excepté les paragraphes II et IV, qui n'expriment plus sa pensée, il signerait sans doute encore aujourd'hui ce qu'il écrivait alors. C'est un fragment de théorie très-hardi pour l'époque, et où l'on trouve déjà le germe de toute une révolution littéraire ; ces notes sont le gland dont la préface de *Cromwell* est le chêne.

I.

On nomme *action* au théâtre la lutte de deux forces opposées. Plus ces forces se contrebalancent, plus la lutte est incertaine ; plus il y a alternative de crainte ou d'espérance, plus il y a d'intérêt. Il ne faut pas confondre cet intérêt qui naît de l'action avec une autre sorte d'intérêt que doit inspirer le héros de toute tragédie, et qui n'est qu'un sentiment de terreur, d'admiration ou de pitié. Ainsi, il se pourrait très-bien que le principal personnage d'une pièce excitât de l'intérêt, parce que son caractère est noble et sa situation touchante, et que la pièce manquât d'intérêt parce qu'il n'y aurait point d'alternative de crainte et d'espérance. Si cela n'était pas, plus une situation terrible serait prolongée, plus elle serait belle, et le sublime de la tragédie serait le comte Ugolin enfermé dans une tour avec ses fils pour y mourir de faim ; scène de terreur monotone qui n'a pu réussir, même en Allemagne, pays de penseurs profonds, attentifs et fixes.

II.

Dans une œuvre dramatique, quand l'incertitude des événements ne naît plus que de l'incertitude des caractères, ce n'est plus la tragédie par force, mais la tragédie par faiblesse. C'est, si l'on veut, le spectacle de la vie humaine, les grands effets par les petites causes : ce sont des hommes ; mais au théâtre, il faut des anges ou des géants.

III.

Il y a des poëtes qui inventent des ressorts dramatiques et qui ne savent pas ou ne peuvent pas les faire jouer, semblables à cet artisan grec qui n'eut pas la force de tendre l'arc qu'il avait forgé.

IV.

L'amour, au théâtre, doit toujours marcher en première ligne, au-dessus de toutes les vaines considérations qui modifient d'ordinaire les volontés et les passions des hommes. Il est la plus petite des choses de la terre, s'il n'en est la plus grande. On objectera que, dans cette hypothèse, le Cid ne devrait point se battre avec don Gormas. Eh! point du tout. Le Cid connaît Chimène; il aime mieux encourir sa colère que son mépris, parce que le mépris tue l'amour. L'amour dans les grandes âmes, c'est une estime céleste.

V.

Il est à remarquer que le dénouement de *Mahomet* est plus manqué qu'on ne le croit généralement. Il suffit, pour s'en convaincre, de le comparer avec celui de *Britannicus*. La situation est semblable. Dans les deux tragédies, c'est un tyran qui perd sa maîtresse au moment où il croit s'en être assuré la possession. La pièce de Racine laisse dans l'âme une impression triste, mais qui n'est pas sans quelque consolation, parce que l'on sent que Britannicus est vengé et que Néron n'est pas moins malheureux que ses victimes. Il semble qu'il devrait en être de même dans Voltaire; cependant le cœur, qui ne se trompe pas, reste abattu, et en effet Mahomet n'est nullement puni. Son amour pour Palmire n'est qu'une petitesse dans son caractère et qu'un moyen dérisoire dans l'action. Lorsque le spectateur voit cet homme songer à sa grandeur au moment où sa maîtresse se poignarde sous ses yeux, il sent bien qu'il ne l'a jamais aimée et qu'avant deux heures il se sera consolé de sa perte.

Le sujet de Racine est mieux choisi que celui de Voltaire. Pour le poëte tragique, il y a une profonde et radicale différence entre l'empereur romain et le chamelier-prophète. Néron peut être amoureux; Mahomet, non. Néron, c'est une brute; Mahomet, c'est un cerveau.

VI.

La différence qui existe entre la tragédie allemande et la tragédie française provient de ce que les auteurs allemands voulurent créer tout d'abord, tandis que les français se contentèrent de corriger les anciens. La plupart de nos chefs-d'œuvre ne sont parvenus au point où nous les voyons qu'après avoir passé par les mains des premiers hommes de plusieurs siècles. Voilà pourquoi il est si injuste de s'en faire un titre pour écraser les productions originales.

La tragédie allemande n'est autre chose que la tragédie des Grecs, avec les modifications qu'a dû y apporter la différence des époques. Les Grecs aussi avaient voulu faire concourir le faste de la scène aux jeux du théâtre; de là ces masques, ces chœurs, ces cothurnes; mais comme chez eux les arts qui tiennent des sciences étaient dans le premier état d'enfance, ils furent bientôt ramenés à cette simplicité que nous admirons. Voyez dans Servius ce qu'il fallait faire pour changer une décoration sur le théâtre des anciens.

Au contraire, les auteurs allemands arrivant au milieu de toutes les inventions modernes, se servirent des moyens qui étaient à leur portée pour couvrir les défauts de leurs tragédies. Lorsqu'ils ne pouvaient parler au cœur, ils parlèrent aux yeux. Heureux s'ils avaient su se renfermer dans de justes bornes! Voilà pourquoi la plupart des pièces allemandes ou anglaises qu'on transporte sur notre scène produisent moins d'effet que dans l'original; on leur laisse les défauts qui tiennent aux plans et aux caractères, et on leur ôte cette pompe théâtrale qui en est la compensation.

Madame de Staël attribue encore à une autre raison la prééminence des auteurs français sur les auteurs allemands, et elle a observé juste. Les grands hommes français étaient réunis dans le même foyer de lumières; et les grands hommes allemands étaient disséminés comme dans des parties différentes. Il en est de deux hommes de génie comme de deux fluides sur la batterie; il faut les mettre en contact pour qu'ils vous donnent la foudre.

VII.

On peut observer qu'il y a deux sortes de tragédies : l'une qui est faite avec des sentiments, l'autre qui est faite avec des événements. La première considère les hommes sous le point de vue des rapports établis entre eux par la nature; la seconde, sous le point de vue des rapports établis entre eux par la société. Dans l'une, l'intérêt naît du développement d'une des grandes affections auxquelles l'homme est soumis par cela même qu'il est homme, telles que l'amour, l'amitié, l'amour filial et paternel; dans l'autre, il s'agit toujours d'une volonté politique appliquée à la défense ou au renversement des institutions établies. Dans le premier cas, le personnage est évidemment passif, c'est-à-dire qu'il peut se soustraire à l'influence des objets extérieurs : un jaloux ne peut s'empêcher d'être jaloux, un père ne peut s'empêcher de craindre pour son fils, et peu importe comment ces impressions sont amenées, pourvu qu'elles soient intéressantes; le spectateur attend toujours ce qu'il craint ou ce qu'il désire. Dans le second cas, au contraire, le personnage est essentiellement actif, parce qu'il n'a qu'une volonté immuable, et que la volonté ne peut se manifester que par des actions. On peut comparer ces deux tragédies, l'une à une statue que l'on taille dans le bloc, l'autre à une statue que l'on jette en fonte. Dans le premier cas, le bloc existe; il lui suffit, pour devenir la statue, d'être soumis à une influence extérieure; dans le second, il faut que le métal ait en lui-même la faculté de parcourir le moule qu'il doit remplir. A mesure que toutes les tragédies se rapprochent plus ou moins de ces deux types, elles participent plus ou moins de l'un ou de l'autre; il faut une forte constitution aux tragédies de tête pour se soutenir, les tragédies de cœur ont à peine besoin de s'astreindre à un plan. Voyez *Mahomet* et *le Cid*.

VIII.

Le propre des sujets bien choisis est de porter leur auteur. *Bérenice* n'a pu faire tomber Racine, Lamothe n'a pu faire tomber *Inès*.

VICTOR HUGO.

Imprimeurs célèbres.

—

THIERRY MARTENS.

Au moment où un concours vient de s'ouvrir pour glorifier par une statue les travaux de l'illustre typographe qui passe à juste titre pour l'une des célébrités du pays, il n'est pas inutile de mettre sous les yeux de nos lecteurs quelques notes biographiques.

Nous empruntons donc à l'un de nos grands confrères la notice suivante, où se trouvent résumés la vie et les travaux de notre glorieux compatriote.

NOTICE BIOGRAPHIQUE.

Vers la fin du xve siècle, la société européenne se transforme sous l'influence simultanée d'une révolution politique et d'une révolution intellectuelle. La centralisation des gouvernements et

des peuples met fin à la féodalité. L'imprimerie illumine l'horizon de clartés soudaines, propage toutes les connaissances et toutes les découvertes avec une rapidité jusqu'alors inconnue, rapproche les diverses classes en les appelant toutes à la vie intellectuelle et en rendant commun le domaine de la science; bref, elle élève le niveau des intelligences en généralisant le culte d'une société plus régulière et plus développée, telle qu'elle apparaissait dans les chefs-d'œuvre de la Grèce et de Rome, expliqués et commentés par les exilés de Constantinople. Entre le moyen âge et les temps modernes, la renaissance sert de transition; mais c'est l'imprimerie qui fait jaillir la lumière de ce foyer, qui coordonne les éléments de civilisation, qui régularise et perfectionne l'organisation nouvelle de la société.

L'honneur de cette grande découverte appartient à l'Allemagne. C'est vers 1440 que Guttemberg de Mayence inventa ces caractères magiques qui servirent désormais de flambeau à l'humanité. La *Bible mazarine*, commencée en 1452 et publiée en 1455, paraît être le premier monument de l'art typographique. Bientôt l'Italie s'en empare pour propager les chefs-d'œuvre de l'antiquité. En 1469 paraît à Venise le premier livre qui ait été imprimé au delà des Alpes : c'était les *Epitres familières* de Cicéron, sorties des presses de Jean de Spire. Il eut pour collaborateur Wandelin, son frère, et pour rival le Français Nicolas Janson. Malgré le privilége qui leur fut accordé par le gouvernement, un grand nombre d'imprimeurs étrangers accoururent à Venise, attirés par les manuscrits précieux qui existaient dans la bibliothèque de Saint-Marc et par le grand nombre de savants qui pouvaient en éclaircir ou en épurer le texte. On compte jusqu'à cent soixante-quatre de ces imprimeurs étrangers entre Wandelin de Spire et Alde Manuce, c'est-à-dire dans un intervalle de vinq-cinq ans; et, grâce à leur activité, le monde jouit bientôt des histoires de César, de Suétone, de Tacite, des vies de Plutarque traduites en latin, des institutions de Quintilien et des meilleurs poëtes de Rome.

Parmi les étrangers venus à Venise pour faire leur apprentissage dans l'art typographique, se trouvait un jeune homme qui devait se rendre célèbre sous le nom de Thierry Martens. Il était né dans la ville d'Alost en Flandre, et avait commencé son éducation classique au couvent des Guillelmites, religieux qui enseignèrent les humanités dans la ville d'Alost depuis l'an 1428 jusqu'à la fondation du collége des jésuites en 1620. A l'époque où Thierry Martens se rendit à Venise, il n'existait aucun atelier d'imprimerie dans les dix-sept provinces des Pays-Bas. Laurent Coster, de Harlem, avait exercé l'art de la gravure sur bois, mais personne n'avait encore fait servir à l'impression d'un livre des lettres gravées séparément; personne n'avait encore employé pour le même objet des caractères métalliques fondus. Comme l'adolescence de Thierry Martens est restée à peu près dans l'obscurité, il serait très-difficile de dire comment naquit en lui la vocation qui devait immortaliser son nom. Se rendit-il en Italie pour se livrer à son goût pour l'antiquité; ou bien fut-il attiré à Venise par le dessein arrêté d'apprendre un art qui pouvait lui procurer honneur et profit? Tout ce que nous savons, c'est que, en 1474, Martens annonçait à ses concitoyens qu'il avait été à Venise et que, de retour de cette ville, il avait doté sa patrie d'un art nouveau.

En effet, dès l'année précédente, Thierry Martens, alors âgé de vingt et un ans, avait publié le premier spécimen de la typographie belge. Cet ouvrage, imprimé en caractères semi-gothiques, avait pour titre : *Speculum conversionis peccatorum;* au recto du dernier feuillet, on lit la suscription suivante : IMPRESSUM *Alosti. In Flandria, anno M CCCCLXXIII.* On ne peut donc ravir à Thierry Martens l'honneur d'avoir été le premier imprimeur des Pays-Bas dans l'ordre chronologique; car, nous le répétons, jusqu'ici on n'a pu produire aucun autre spécimen de l'art typographique exécuté dans une ville des Pays-Bas avant l'année 1473.

Trois autres ouvrages sortirent des presses de Thierry Martens dans le cours de la même année. En 1474, il associa momentanément à ses travaux Jean de Westphalie ou de Paderborn, auquel une critique paradoxale a voulu attribuer, mais sans succès, l'initiative qui appartenait sans conteste au typographe belge. Thierry Martens initia le premier ses concitoyens à la grande découverte de Guttemberg; il est l'auteur du premier monument de l'art typographique dans notre pays : on ne peut lui enlever ce titre de gloire. Mais tout en maintenant avec une susceptibilité jalouse les droits de Thierry Martens, il ne faut point se montrer injuste à l'égard de ses coopérateurs et de ses successeurs.

A peine Martens avait-il publié son premier ouvrage que des imprimeries furent successivement établies dans différentes villes des Pays-Bas, et ces imprimeries, sans pouvoir néanmoins éclipser l'atelier du typographe d'Alost, favorisèrent le mouvement scientifique qu'il avait provoqué. Bruxelles posséda les ateliers des Frères de la vie commune; Louvain devint le séjour de Jean de Westphalie, de Jean Veldener, de Conrad Braem. Dès 1475, on avait imprimé, à Louvain, Juvénal et Perse, ainsi que les Bucoliques et les Georgiques de Virgile.

Thierry Martens transportait alors son atelier d'Alost à Anvers. C'est là qu'il publia, en 1476, le *Thesaurus pauperum Petri Hispani,* premier ouvrage imprimé dans la ville où l'art typographique devait être poussé à un si haut degré de perfection par Christophe Platin et Moretus.

Les principaux, même les seuls documents concernant la vie de Thierry Martens, sont les indications fournies par les ouvrages sortis de ses presses; et encore a-t-il été impossible jusqu'aujourd'hui d'en réunir une collection complète. Il résulte néanmoins de ces indications que le promoteur de l'art typographique dans les Pays-Bas, après avoir résidé à Anvers jusqu'en 1487, revint dans sa ville natale; qu'il la quitta de nouveau en 1492 pour continuer ses travaux à Anvers; que, en 1499, il se rendit à Louvain où il passa trois ans; que, retourné à Anvers, il abandonna encore cette ville pour se fixer définitivement à Louvain au mois de janvier 1512. A partir de 1512 jusqu'à l'année 1528, marquée par la dernière de ses impressions, tous ses livres portent la désignation de Louvain.

Plusieurs causes attiraient Thierry Martens dans cette ville, alors le siége d'une des Universités les plus célèbres de l'Europe, le séjour des savants les plus renommés, le foyer de la vie intellectuelle du pays. Martens devait y trouver des amis, des collaborateurs et une clientèle qui se renouvelait sans cesse.

On n'apprécierait que très-imparfaitement les services rendus par les premiers maîtres de la typographie, si l'on ne voyait en eux que des artistes : ils se distinguaient également par leur science profonde, leurs connaissances linguistiques, leur vive intelligence des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Tels nous apparaissent Thierry Martens, Alde Manuce, Henri Estienne, savants aussi laborieux et aussi distingués que typographes habiles. La reproduction des œuvres de l'antiquité par la presse était alors tout autre chose qu'une opération purement mécanique; il fallait de longs travaux préparatoires; il fallait étudier et confronter les manuscrits, légués par le moyen âge, afin de reconstituer le texte dans son sens primitif, que l'ignorance des copistes avait presque toujours altéré. Thierry Martens n'était point au-dessous de cette tâche : il parlait le latin, le français, l'italien; il était profondément versé dans la langue grecque ainsi que dans la langue hébraïque dont il facilita l'étude par un dictionnaire qu'il rédigea lui-même. Aussi Martens se trouvait-il intimement lié avec Erasme, Adrien Barland, le théologien Martin Dorpius et d'autres savants docteurs de Louvain. C'est avec eux qu'il conférait sur les difficultés que pouvaient présenter les anciens manuscrits qu'il se proposait de reproduire; avec eux qu'il étudiait le texte et qu'il corrigeait ensuite les premières épreuves.

Tous les efforts d'Erasme eurent pour but, pendant ses différents séjours à Louvain, d'acclimater dans cette ville le goût d'une saine littérature et d'en bannir la science gothique du moyen âge. Martens fut, pour l'accomplissement de cette tâche, son disciple le plus zélé, son auxiliaire le plus actif. En 1517, d'après les conseils d'Erasme, Jean Busleiden, prévôt du chapitre de Saint-Pierre à Aire (Artois), avait fondé à Louvain un collége destiné spécialement à l'enseignement des trois langues scientifiques, le grec, l'hébreu et le latin. Thierry Martens, pour contribuer aux succès de cette institution si utile, commença ses publications grecques.

L'illustre Alde avait publié à Venise son premier ouvrage en 1494 : c'était le poëme d'Hero et Leandre de Musée, en grec et en latin; cet ouvrage avait été suivi de la grammaire grecque de Lascaris et de celle de Théodore de Gaza. Or, Thierry Martens ne tarda point à suivre dans cette voie le célèbre imprimeur vénitien. Dès 1501, c'est-à-dire avant tout autre imprimeur de la France et des Pays-Bas, il grava des caractères grecs; et, en 1516, il commença cette réimpression de chefs-d'œuvre qui propagea dans l'Europe centrale le culte de l'antiquité hellénique. De ses presses sortirent successivement l'Iliade et l'Odyssée d'Homère; les œuvres capitales de Démosthène, d'Isocrate, d'Aristophane; les œuvres de Plutarque et de Xénophon, les dialogues de Platon, les poésies de Théocrite et d'Esope. Tous ces livres étaient imprimés avec tant d'élégance et tant de correction, que l'on n'hésita point à donner le glorieux surnom d'*Alde des Pays-Bas* à Thierry Martens. Cependant l'ambition du typographe belge n'était pas encore satisfaite. « Pour les éditions latines (disait-il en 1518), je ne le cède à personne; pour les grecques, j'ai très-peu de rivaux; je veux imprimer en hébreu avec le même succès. » Il remplit cette promesse par son *Dictionarium hebraïcum*.

Du reste, il paraît constant que Thierry Martens ne réservait que ses loisirs pour ses travaux typographiques. De même que Alde Manuce était professeur de grec à Venise, son rival était à Louvain professeur d'hébreu. Les archives incomplètes de l'Université n'autorisent point à cet égard une affirmation positive; mais on peut s'en référer à la tradition, au témoignage de Guicciardin, à l'avis placé par Thierry Martens en tête de son *Dictionnaire hébraïque*.

Fallût-il infirmer la tradition sur ce point, la gloire de Thierry Martens n'en serait pas obscurcie. Il lui suffirait d'avoir perfectionné l'instrument le plus puissant de la civilisation et montré une activité sans égale (car de 1515 à 1520 on compte jusqu'à 86 éditions sorties de ses presses); il lui suffirait d'avoir jeté des flots de lumières sur le monde. Malgré son amour profond de l'antiquité, ce grand artiste s'associa activement au mouvement de son siècle. On peut même dire qu'il seconda énergiquement la propagation des idées nouvelles par l'impression des principaux ouvrages d'Erasme, de l'Utopie de Thomas Morus, et des prédications de Savonarole, l'apôtre de la démocratie italienne. Ce fut encore lui qui édita les épîtres de Pic de la Mirandole, ce prodige de la science, et qui, dès 1495, publia les premiers détails sur la découverte de l'Amérique.

Nous voudrions maintenant faire connaître le caractère de l'homme dont nous esquissons la biographie. Ce caractère bienveillant se manifeste avec beaucoup de charme dans les épîtres que Thierry Martens avait coutume d'adresser au public à la tête de ses éditions (*). On voit par cette correspondance, avec quel courage le premier maître de la typographie belge luttait contre les obstacles qui entravaient sa marche, quel respect il professait pour son art, quelles consolations il trouvait dans sa laborieuse et pénible carrière.

(*) Ces épîtres ont été recueillies dans l'ouvrage intitulé : *Recherches historiques et critiques sur la vie et les éditions de Thierry Martens*, par feu M. J. De Gand, d'Alost, et publiées par M. F. J. Desmet. (Alost, 1845, 1 vol. in-8°.) Cet ouvrage contient la liste et la description de toutes les éditions *connues* de Thierry Martens.

En 1517, mettant au jour la paraphrase d'Erasme sur l'Épître de saint Paul aux Romains, Martens saisit cette occasion pour célébrer les services rendus aux lettres par Alde Manuce et signaler les efforts qu'il fait, de son côté, pour marcher sur les traces de cet homme illustre.

« Thierry Martens d'Alost, imprimeur, au lecteur bénévole, salut. (*Theodoricus Martinus Alostensis, typographus, candidis lectoribus. S. D.*)

» Pour faire voir combien l'art typographique contribue à propager l'étude des belles-lettres, il suffit de citer le nom d'Alde Manuce. Nous aussi, nous nous efforçons, selon nos faibles moyens, de venir en aide, par notre modeste imprimerie, à cette académie de Louvain, si florissante par l'universalité des études qu'elle embrasse, et nous tâchons, avec le plus grand soin, de ne vous présenter que des livres qui aient le double avantage, d'abord d'être moraux et instructifs, ensuite d'être imprimés aussi correctement que possible. Ceux qui, entraînés par l'appât du gain, publient des livres pleins de fautes, sont doublement coupables envers les auteurs dont ils gâtent et diffament les œuvres, et envers les lecteurs qui, au lieu d'un livre, ne trouvent chez eux qu'une croix et un supplice. Cependant nos efforts pour éviter ce blâme ne peuvent être couronnés de succès sans votre coopération. Les services doivent être réciproques : notre activité à publier des éditions doit être stimulée et entretenue par votre empressement à les acheter. C'est ce qui arrivera, si, dans les achats que vous faites, vous vous attachez plutôt au mérite et à la correction des ouvrages qu'aux dimensions des volumes. Adieu; de notre atelier de Louvain, l'an 1517. »

L'année suivante, il s'adressa directement aux étudiants de l'Université de Louvain en leur dédiant un vrai chef-d'œuvre de l'art typographique, le Plutus d'Aristophane, imprimé en caractères grecs et formant un in-4° de trente-quatre feuillets.

« Thierry Martens, d'Alost, aux étudiants de l'Académie de Louvain, salut.

» La plupart des imprimeurs dédient leurs publications, ou aux grands du siècle, ou à leurs intimes amis. Pour moi qui n'ai qu'un désir, celui d'activer, selon mes moyens, les études de cette florissante Université, c'est à vous, excellents jeunes gens, que j'ai résolu de dédier toutes les productions de notre art. Pour le moment, voici un opuscule bien petit, mais d'un bien grand prix. Vous savez combien Quintilien estimait l'ancienne comédie, vous qui avez à présent à la mémoire l'éloge qu'il en fait en ces termes : « L'ancienne comédie conserve presque seule ces grâces naïves du langage attique et d'une certaine liberté pleine d'éloquence. Quoiqu'elle excelle particulièrement à attaquer les travers des hommes, elle possède néanmoins à un haut degré les autres qualités des productions littéraires : la noblesse, l'élégance, l'agrément; et je ne crois pas, en exceptant Homère, comme il excepte lui-même Achille, qu'il y ait rien qui ressemble plus à l'orateur, ou qui soit plus propre à le former. » Or, parmi les auteurs qui se sont distingués dans ce beau genre, Quintilien met au premier rang Aristophane, et de toutes les comédies de ce poëte, la principale, sous le rapport de l'élégance et de la fécondité du sujet, est le Plutus que nous avons le bonheur de vous offrir aujourd'hui. Puisse-t-il m'apporter un profit matériel en proportion avec les avantages que vous allez en retirer! Et que souhaiteriez-vous donc à ceux qui ont laissé périr tous ces beaux chefs-d'œuvre de la nouvelle comédie grecque, aux grâces de laquelle jamais les Romains n'ont osé aspirer? Sans leur insouciance, nous posséderions au moins ce Ménandre dont Quintilien dit, que telle est sa fécondité dans l'invention, son éloquence dans l'élocution, son adresse à peindre les personnes et les choses, que lui seul en vaut un grand nombre d'autres. Mais puisqu'il n'existe plus, emparons-nous avec d'autant plus d'avidité de ceux que nous avons le bonheur de conserver. Adieu. Et, par Plutus, ayez la bourse bien garnie. De l'Université de Louvain, 1518. »

Quoiqu'il fût alors le seul imprimeur de Louvain, Thierry Martens n'avait pas toujours à se louer de l'empressement de ses doctes concitoyens. Déjà régnait en Belgique un préjugé que les efforts de trois siècles n'ont pu déraciner. Il est signalé avec beau-

coup de sens et combattu avec beaucoup d'esprit dans l'épître suivante :

« Thierry Martens, d'Alost, au lecteur bénévole, salut :

» J'ai souvent remarqué que les hommes en général ne font cas que de ce qu'on leur présente comme venant de l'étranger et importé de fort loin. C'est ainsi que nous admirons le morceau de tuf ou la branche de l'arbre que nous croyons avoir été apportés de Jérusalem, et qu'on a ramassés au bord de la mer dans notre propre pays. Nous estimons les médicaments qui nous arrivent de l'extrémité des Indes; et les remèdes plus efficaces croissent parmi les plantes de nos jardins. De même Parménon, dans Térence, rehausse le prix de son esclave, en disant : « Elle vient du fond de l'Éthiopie. » Les savants du moins devraient être exempts de ce préjugé, et cependant parmi eux encore il s'en trouve qui ne louent un auteur et ne payent bien son livre que lorsqu'il est imprimé dans un pays lointain. Quoi de plus injuste ? Que dis-je ! quoi de plus insensé ? La prospérité de notre industrie nous porte-t-elle ombrage à ce point ? Il y a des peuples qui n'estiment que ce qui se fait chez eux ; nous, au contraire, nous n'attachons de prix qu'à ce qui se fabrique à l'étranger. L'université de Bâle, si peu fréquentée, si morte, en comparaison de celle de Louvain, nourrit une foule d'imprimeurs, et la nôtre, qui n'a de rivale que celle de Paris, fait difficulté d'en nourrir un seul ! Tous les pays du monde entretiennent leurs industriels ; le nôtre fait exception : en vérité, cela ne peut continuer ainsi ; il faut qu'on s'entr'aide. Un auteur ne cherche dans ceux qui le lisent que des admirateurs ; moi, j'y cherche des acheteurs. C'est être ingrat que de se contenter de louer un livre ; c'est l'être bien davantage que d'en empêcher la vente par d'injustes critiques. D'autres s'enrichissent en imprimant de mauvais ouvrages ; et moi qui n'en imprime que de bons, j'ai bien de la peine à nourrir ma famille, tout en vivant avec la plus stricte économie. Et cependant rien ne sort de mes presses, qui ne procure un plus grand gain à l'acheteur qu'au vendeur. Achetez donc, et vous agirez pour l'avantage de l'un et de l'autre. Adieu. »

Quand l'âge vint sinon refroidir le zèle, du moins diminuer les forces de Martens, son esprit inclina vers les idées pieuses et il s'efforça de les propager en publiant les anciens poëtes chrétiens. « C'est cette piété, disait-il, que moi, vieillard à cheveux blancs, à la peau ridée, après tant de travaux d'une longue carrière, c'est elle que je recherche avant tout. «

En 1529, après avoir perdu sa femme et ses enfants, il retourna dans sa ville natale et vint chercher le repos dans le couvent des Guillelmites, où il avait été élevé. C'est dans cette paisible retraite qu'il mourut le 28 mai 1534, âgé de plus de quatre-vingts ans. Il fut enterré dans l'église du couvent, près de la porte. Sa pierre sépulcrale portait autour de l'effigie de Thierry Martens, l'inscription suivante : *Hier leit begraven Dierick Martens d'eerste letterdruckere van Duitschlandt, Vrankeryke en desen Nederlanden; hy sterf A° XV^e^XXXIIII de XXVIII dach in Maie.* (Ci-gît enseveli Thierry Martens, le premier imprimeur de lettres de l'Allemagne, de la France et de ces Pays-Bas ; il mourut l'année 1534, le 28e jour de mai.) » A la muraille était suspendue une plaque de cuivre sur laquelle se trouvait gravée l'épitaphe suivante, composée par Erasme en l'honneur de son ami :

Hic Theodoricus jaceo, prognatus Alosto ;
Ars erat impressis scripta referre typis,
Uxori, soboli, vixi notisque superstes,
Octavam vegetus præterii decadem
Anchora sacra manet, gratæ notissima pubi,
Sis precor, o Christe, anchora sacra mihi.

Cette plaque de cuivre a disparu depuis longtemps. Quant à la pierre sépulcrale, elle fut placée dans le mausolée que les magistrats d'Alost érigèrent à leur compatriote le 9 octobre 1774; mausolée qui, lors de la suppression du couvent des Guillelmites, fut transféré à l'église collégiale de Saint-Martin et placé dans le mur de la chapelle de Saint-Sébastien, où il existe encore. Mais ce modeste monument n'est pas un témoignage suffisant de la reconnaissance que la Belgique tout entière doit vouer à l'homme qui, en l'initiant à l'art typographique, a ouvert la source de toutes les améliorations et de toutes les libertés.

J.

LE MUSÉE DE VERSAILLES.

(DOCUMENTS HISTORIQUES.)

Depuis longtemps nous voulions reproduire ces pages qui ont été publiées dans la *Revue des deux Mondes* par M. le comte de Montalivet, ex-intendant général de la liste civile du feu roi Louis-Philippe ; et comme ils intéressent tout autant l'histoire de l'art, en général, que l'histoire privée du vieux roi, nous n'hésitons pas un seul instant à leur donner place dans *la Renaissance illustrée.*

On sait que des esprits ombrageux ont signalé la création du musée de Versailles comme une témérité grosse de dangers pour l'avenir. Cette glorification éclatante des armées de la république et du génie de Napoléon leur paraissait un aliment nouveau pour les passions qu'ont laissées après eux la république et l'empire. Depuis lors ils ont cru voir la justification de leurs craintes dans le triomphe de la faction républicaine au 24 février, et plus tard dans la renaissance du bonapartisme, se réveillant au bruit de nos discordes civiles. Il y a là une question de philosophie historique très-digne assurément d'être étudiée à fond ; mais cette étude nous entraînerait hors des limites de notre cadre. Nous nous bornerons en ce moment à dire que l'accueil fait par le public tout entier et par les partis eux-mêmes à la création du musée de Versailles est une réponse péremptoire à la critique que nous venons de signaler. L'unanime applaudissement sorti de tous les rangs et de toutes les opinions prouva, dès l'origine, que l'appel fait par la royauté à l'apaisement des passions avait été entendu. La république est née d'un jour sans pouvoir ; le bonapartisme, déjà né une fois de la république, s'est montré à sa suite comme une protestation historique de l'ordre contre l'anarchie ; mais la glorification des grandes choses de la république et de l'empire n'est pour rien, ni dans le retour des misères républicaines, ni dans l'apparition de l'ombre impériale. Si le musée de Versailles a été une témérité, cette témérité fut heureuse : elle ne compromit pas la politique du roi, et elle sauva pour toujours le plus beau monument du siècle de Louis XIV.

Tous les détails relatifs à l'exécution de cette œuvre immense, tous les faits qui constatent l'intervention active et incessante du roi, sont consignés dans une collection de trois cent quatre-vingt-dix-huit procès-verbaux des visites royales ; M. Nepveu, l'habile architecte du palais, les adressait régulièrement au directeur des bâtiments de la couronne. Dans les premiers mois de 1833, le roi avait fait à Versailles trois courses préliminaires ; mais la première visite vraiment sérieuse, celle qui eut pour but de donner aux travaux une direction précise, remonte au 2 décembre de la même année : la dernière (c'était la trois cent quatre-vingt-dix-huitième) eut lieu le 10 décembre 1847. On peut donc dire que, pour l'unique satisfaction de léguer à l'Etat cet immense musée, Louis-Philippe a consacré presque une année entière de son règne à ordonner et à suivre pied à pied tous les travaux de restauration du palais de Versailles. L'Etat a recueilli ce legs en 1848, et, puisqu'il s'est chargé de l'apurement des comptes du roi, l'Etat sait aujourd'hui ce qu'a coûté à Louis-Philippe l'usufruit du palais de Versailles et de ses dépendances (*).

Comme le public ne saurait être trop tôt fixé sur ces questions d'histoire contemporaine, nous dirons tout de suite que les sommes

(*) Les deux Trianons sont compris dans les dépendances du palais de Versailles.

dépensées par le roi pour la création qu'il avait tant à cœur s'élèvent en bloc à 23,494,000 fr. (*).

Le roi ne croyait cependant pas avoir assez fait encore. De nouveaux plans avaient été dressés par son ordre pour compléter l'œuvre, dans un sens conforme au caractère particulier de son règne. La gloire militaire, les victoires des armées françaises sur terre et sur mer, occupaient la totalité des salles et des galeries du palais successivement ouvertes au public. Le roi voulut que des galeries nouvelles fussent consacrées à la gloire politique et aux vertus civiles. Déjà l'emplacement de ce musée nouveau était désigné dans la partie du palais qui s'étend parallèlement à la grande aile du midi, sur l'un des côtés de la rue de la Surintendance, lorsque la révolution de février vint opposer un fatal obstacle à la réalisation de cette patriotique pensée.

Enfin le roi n'aurait pas cru lui-même à l'achèvement de son œuvre, si la pensée créatrice du musée de Versailles n'avait pas été complétée par un grand travail historique, et si l'art de la gravure n'avait pas été appelé à rendre, par une reproduction fidèle, le nouveau musée accessible à ceux-là mêmes qui ne pouvaient venir l'admirer de tous les points de la France et de l'Europe. La plus grande partie du travail historique avait paru avant le 24 février 1848, sous le titre de *Galeries historiques du palais de Versailles* (**). Il avait été confié par le roi aux savantes recherches de M. A. Trognon, ancien précepteur de M. le prince de Joinville. L'impression était faite aux frais de la liste civile par l'imprimerie royale. Le roi n'a pas cessé de suivre de l'œil cette publication; il en a même écrit quelques pages. Neuf cent soixante exemplaires étaient gratuitement distribués, et chaque volume, aussitôt après avoir paru, était envoyé spécialement et sans exception à toutes les bibliothèques de France. Quant à l'œuvre de gravure, la liste civile n'en faisait pas directement les frais; le roi est seulement venu en aide à un habile éditeur, M. Gavard, au moyen d'une subvention totale de 1 million environ, consacrée bien moins à l'éditeur qu'à l'art de la gravure, aux artistes qui le cultivent, à toutes les industries qui s'y rattachent et aux nombreux ouvriers qu'elles font vivre (***). C'est ainsi que la résurrection de Versailles a été à la fois un accroissement du domaine de l'État, un encouragement pour les arts et une nouvelle source de prospérité pour le travail national.

Pendant que le palais de Versailles reprenait son ancienne splendeur, les autres monuments de la couronne avaient aussi leur part d'améliorations annuelles et d'embellissements progressifs. Le palais de Fontainebleau voyait renaître ses magnificences historiques : depuis le vestibule de saint Louis et les galeries de François 1er et de Henri II jusqu'à la galerie de Diane et au cabinet où Napoléon signa son abdication, toutes ses parties reprenaient une vie nouvelle sans rien perdre de la physionomie particulière à chaque époque.

Le palais de Saint-Cloud, ancienne propriété de la maison d'Orléans, acquise par Louis XVI et devenue depuis la résidence affectionnée de Napoléon; Saint-Cloud, ce témoin muet de la chute d'une première république et de deux monarchies, devenait, grâce à l'architecture et aux arts, plus digne des souvenirs qu'il rappelle (*).

Le roi n'avait jamais pu visiter le château de Pau, mais là était le berceau, là vivaient tous les souvenirs de son aïeul Henri IV; l'antique château fut restauré, à la grande joie des populations béarnaises.

Louis-Philippe ne se bornait pas d'ailleurs à honorer la France par des travaux d'art exécutés au sein du pays même : il voulut encore perpétuer un saint nom et de glorieux souvenirs en élevant à ses frais sur la terre étrangère un monument français. Par un article secret du traité de 1830 conclu à Tunis peu après la prise d'Alger, Hussein-Bey, oncle du bey actuel, s'était engagé de céder à la France, sur les ruines de Carthage, un emplacement pour y ériger un monument à la mémoire de saint Louis; mais la guerre sainte que les Arabes organisèrent contre nous, la prise de Tripoli par les Turcs, l'avènement d'Achmet au trône de Tunis, et certaines alliances hostiles à nos intérêts africains ne permirent pas de profiter de cette cession, et la firent même tomber dans l'oubli. La pensée nationale du gouvernement français, sous le roi Charles X, n'avait pas été perdue pour le roi Louis-Philippe : il la reprit dans une occasion favorable que lui fournit l'année 1840, et réclama l'exécution de l'engagement pris dix années auparavant par le gouvernement tunisien. M. de Lagau, nouvel agent du roi à Tunis, reçut bientôt l'ordre d'entamer une négociation qui amena immédiatement le bey à renouveler la promesse de 1830.

Cependant, pour élever un monument digne à la fois du saint Roi et de son descendant, le ministère n'avait pas, comme on dit en style de finances, de *crédit ouvert;* il fallait faire aux chambres une proposition spéciale. Ainsi qu'il arrive trop souvent, le ministère montrait de l'hésitation et prononçait le grand mot d'inopportunité. Le roi trancha la difficulté en déclarant qu'il se chargeait personnellement de la dépense. Peu de jours après, le roi confiait à un jeune architecte, M. Jourdain, la mission d'aller construire le monument sur le sommet de la colline qui domine les lieux où fut Carthage, et où la tradition veut que saint Louis ait rendu son âme à Dieu. Dès le 29 juillet 1840, M. de Lagau prit officiellement possession de tout le plateau de cette colline; le 25 août suivant, il posa la première pierre du pieux monument, et l'inauguration de la chapelle de saint Louis (**) put avoir lieu à pareil jour de l'année 1841, en présence d'une division navale qui voyait avec joie la croix du Christ reparaître, après six siècles, sur le point le plus apparent d'un rivage musulman.

Quelques jours avant cette solennité, le transport de la statue de saint Louis, destinée à la chapelle, avait été marqué par un incident digne d'intérêt. Le chariot construit à cette occasion n'ayant pu être mis en mouvement par douze chevaux de trait, le bey fit mettre à la disposition du chargé d'affaires de France trois cents *nizams*. On vit alors les fils des infidèles que saint Louis était venu combattre s'atteler à ce chariot et le conduire, tambour en tête, jusqu'au sommet du mont Louis-Philippe. Cet hommage rendu à l'un de nos plus grands rois produisit une telle impression sur les indigènes, qu'ils ne tardèrent pas à considérer la chapelle royale comme un *marabout* ou lieu d'immunités, et l'on a vu plus d'une fois des familles musulmanes menacées par des ennemis puissants aller dresser leurs tentes près de *la demeure du saint français*, pour y chercher une sécurité qu'elles y trouvent toujours. C'est qu'en effet le caractère de cet épisode des travaux ordonnés par le roi ne fut pas seulement d'avoir honoré dignement la mémoire de son héroïque aïeul, mais encore d'avoir fortifié l'influence française à Tunis. Grâce à cette

(*) Le tableau suivant en fait connaître le détail :

Entretien des bâtiments et du système des eaux et grosses réparations indispensables. .	2,640,000	15,059,000 fr.
Travaux neufs et extraordinaires.	12,419,000	
Commandes, acquisitions et restaurations de peinture et de sculpture		6,625,000
Acquisition et restauration de mobilier.		1.810.000
Total. . .		26,494,000 fr.

Ce tableau ne comprend ni les frais de garde et de surveillance journalière du musée, du palais et de ses dépendances, ni les dépenses des potagers, orangeries, pépinières, parcs et jardins, dont l'ensemble s'est encore élevé, pendant dix-sept années et demie, à plusieurs millions.

(**) Neuf tomes, dont le sixième en deux volumes, avaient déjà reproduit la plus grande partie du musée de Versailles; le dixième tome, déjà commencé, devait être consacré aux portraits du règne de Louis XIV; le onzième, aux portraits des règnes de Louis XV, de Louis XVI et de la Révolution française; le douzième, aux portraits du Consulat, de l'Empire et des règnes de Louis XVIII, de Charles X et de Louis-Philippe; le treizième, aux sculptures, et le quatorzième, aux résidences royales et aux plans; enfin un quinzième volume de supplément devait être réservé pour les galeries et les salles qui pourraient être ultérieurement construites.

(***) Pour donner une idée de l'étendue de ces divers encouragements, il suffira de dire que M. Gavard a payé, pour les trois éditions in-f°, in-4° et in-8° seulement des *Galeries historiques*, et sans y comprendre en rien les dépenses relatives aux parties détachées et publiées à part :

Au commerce de papier.	436 000 fr.
Aux imprimeurs et typographes	70.000
Aux imprimeurs en taille douce	292.000
Aux graveurs et aux dessinateurs environ. .	1.000.000
Total. . . .	1.818.000 fr.

(*) Les travaux de Fontainebleau et de Saint-Cloud ont été exécutés sous l'habile direction de M. Dubreuil, architecte du roi.

(**) Cette chapelle fut construite par M. Jourdain, d'après les plans de son vénérable maître, M. Fontaine, dont le nom est si honorablement lié, par ses travaux, aux règnes de Napoléon et de Louis-Philippe.

influence, l'épiscopat de Carthage a été rétabli, l'hôpital et le collége Saint-Louis se sont successivement élevés à l'ombre de la croix qui surmonte la chapelle, et les premiers pas ont été faits vers l'abolition de l'esclavage, qui a été décrétée depuis dans toute l'étendue de la régence.

L'ensemble des travaux ordonnés par le roi, pendant les dix-huit années de son règne, dans le service des bâtiments de la couronne, a exigé une dépense de près de 53 millions et demi; mais il importe de décomposer ce chiffre et de distinguer les dépenses d'entretien ordinaire, qu'on pouvait regarder comme obligatoires, des dépenses purement facultives, auxquelles le roi n'était pas tenu de pourvoir, qu'il pouvait ajourner, modifier ou supprimer entièrement, suivant les seules inspirations de sa volonté. En effet, c'est là qu'il faut chercher l'étendue de ses libéralités envers l'État et la mesure des calomnies dont il a été l'objet; nous poursuivrons successivement cette recherche dans toutes les parties de la dotation immobilière de la couronne.

(*La suite au numéro prochain.*)

Une indiscrétion, que l'on voudra bien nous pardonner, espérons-nous, et dont nos lecteurs nous sauront gré, sans doute, nous permet de leur offrir la lecture des vers qui suivent, et surtout de la lettre qui les accompagne. Pour nous, ce sera toujours une bonne fortune que de donner place dans nos colonnes à des lignes signées par l'illustre auteur de *Jocelyn*.

A MONSIEUR ALPHONSE DE LAMARTINE.

Pourquoi ne plus chanter, ô toi dont la voix tendre,
Comme un écho céleste, à nous, s'est fait entendre?
L'enthousiasme saint n'appartient-il qu'aux cieux?
Le poëte peut-il rester silencieux
Au milieu de ce monde, où l'esprit de la foule,
Non plus que la pierre qu'on foule,
Ne s'élève jamais pour regarder comment
L'étoile de la foi pâlit au firmament?.....

Quand tout penche, s'affaisse, et sur sa base tremble,
Ainsi qu'un nid d'oiseau dans les branches d'un tremble;
Quand le doute, qui glace, en flétrissant le cœur,
Sur les fronts les plus purs met un rire moqueur,
C'est à toi de verser sur nous la poésie,
Baptême de sainte ambroisie.....
Poëte, ignores-tu que l'accord de tes chants
Donne l'espoir aux bons, rend meilleurs les méchants?

Non! celui dont la voix sait porter sur la terre
L'espérance et la paix n'a point droit de se taire!
Le prophète inspiré, pour fuir sa mission,
En vain voulut quitter les remparts de Sion:
Le Seigneur l'arrêta dans sa marche égarée! —
Israël à la voix sacrée
Se réveilla, surpris du long sommeil des morts,
Qui déjà dans son âme étouffait les remords.

A toi, poëte, à toi, dans un noble délire,
A faire résonner les cordes de ta lyre;
A ramener vers Dieu tous ces hommes souffrants,
Qui, sans foi, sans amour, ici-bas vont errants.
Enfants déshérités du bonheur de la vie,
Dans la route par eux suivie,
Jamais un chant divin, les guidant à sa voix,
Ne leur montra le port, poëte, que tu vois.....

A toi donc à chanter pour calmer la souffrance;
Pour jeter sur nos fronts un rayon d'espérance;
Pour éclairer parfois l'ombre épaisse des nuits;
Pour consoler la terre, et surmonter les bruits
Que notre humanité, ne sachant où se prendre,
Trop haut, trop souvent fait entendre:
Chante pour nous montrer un plus bel avenir
Que le temps doit donner aux siècles à venir!

C. Michaels, fils.

3 mars 1851.

Voici la réponse adressée par le poëte à M. C. Michaëls, à Bruxelles.

Monsieur,

La poésie n'est plus un chant pour moi: ce ne peut plus l'être dans ces temps d'agitation où tout citoyen doit veiller dans l'arène à la paix de son pays et de son foyer. L'action aussi est une poésie; c'est le poëme des hommes mûrs. A vous, monsieur, qui avez la jeunesse, la liberté, le plaisir et le devoir, de chanter vos rêves et vos sympathies. Je suis heureux d'avoir une part de bienveillance dans votre souvenir, et je vous envoie en retour mes vœux sincères pour votre talent et ma vive reconnaissance pour votre poésie.

Lamartine.

Paris, 13 mars 1851.

MONUMENT FUNÉRAIRE

DE LA COMTESSE LEICESTER, D'APRÈS UN BAS-RELIEF DE J. GIBSON, DE L'ACADÉMIE ROYALE DE LONDRES.

Ce remarquable monument d'affection conjugale se trouve dans l'église du petit mais pittoresque village de Longford dans le comté de Derby.

Il fut érigé par le très-honorable Edward Ellice à la mémoire de sa seconde femme, fille du comte d'Albermarle et descendante de Thomas Coke, premier comte de Leicester, si connu par la célébrité qu'il acquit comme agronome dans le comté de Norfolk.

Le groupe que nous reproduisons ici forme la partie supérieure du monument, dont la partie inférieure, qui est plane, à l'exception des côtés, porte une inscription. Le sujet choisi par l'artiste a rapport à la mort de la comtesse. Il représente un ange qui porte un enfant et qui conduit la mère vers la porte du ciel. Au-dessus de sa tête brille l'étoile de l'espérance. L'idée n'en est pas tout à fait nouvelle. Mais la manière dont M. Gibson l'a traitée est saisissante de beauté et d'éloquence. Cette dernière qualité se fait remarquer d'une manière plus particulière dans l'expression des deux figures principales, dans la calme bégninité de l'ange et dans la confiance pleine de foi de la mère. L'une et l'autre de ces figures, quoiqu'elles soient amplement drapées, sont extrêmement aériennes. Le mouvement des étoffes est agencé de manière qu'il en résulte une légèreté à laquelle l'art a rarement atteint.

Il y a quelque chose de si souverainement touchant dans la commémoration de ce départ pour l'éternité et dans le langage de l'ensemble de ce bas-relief, que le panégyrique le plus développé n'y suppléerait pas. Cette œuvre transporte notre esprit et notre cœur à une phase de l'histoire de la mort, bien postérieure à celle où le temps aura effacé cette épitaphe sculptée et où seront oubliés les noms de ceux qui l'ont dressée. Elle est de celles qui restent non-seulement comme monuments d'art proposés à l'admiration des critiques, mais comme des exemples de l'affection et du respect des vivants pour ceux que la tombe leur a enlevés.

(*Voir la planche jointe à notre feuille précédente.*)

VARIÉTÉS.

Nouvelles des arts et de la littérature.

LA VENTE SACEGHEM.

Le tournois mémorable qui s'est livré le 3 et le 4 juin dans la salle des ventes publiques, laissera de bien curieux souvenirs parmi les amateurs de tableaux. Jamais peut-être œuvres d'art n'avaient atteint des prix aussi exorbitants. La célèbre vente de la galerie du feu roi de Hollande n'avait pas, malgré sa réputation européenne, présenté ce caractère d'enthoussiame et de frénésie. On sortait de là, étourdi, enivré, stupéfait.

Le paysage d'Hobbema, — les deux Moulins, — a été adjugé à 78,500, les frais de la vente ajoutés, total près de 80,000 fr. C'est un prodige !

L'Intérieur de Van Ostade, 58,600, plus 10 p. c. additionnels.

La Sainte-Thérèse de Rubens, petit tableau de 65 centimètres de hauteur tout au plus, a été vendue 22,600 fr., plus les 10 p. c. additionnels.

Les deux Portraits de Rubens, homme et femme, 11,500 fr.

Le petit Mieris, une figure seule, grandeur de 31 centimètres, 27,200 fr.

Le Gonzalès Coques, 10,000 fr.

Le petit Paul Potter, paysage-esquisse, 1,600 fr.

Intérieur rustique de Van Ostade, 2,950 fr.

Le Wouwerman, Halte de chasseurs, 17,600 fr.

Le petit Winants, 5,100 fr.

Une petite Marine, de Van de Velde. 7,300 fr.

Une Vue de ville, de Jean Vanderheyden, 8,000 fr.

Le Jean Steen, 2,600 fr.

Le Jordaens n'a été qu'à 1,075 fr.

Le Desportes, 1,225 fr.

Et un tableau attribué à Crayer, un Saint-Sébastien, 115 fr. seulement.

Le temps nous manque pour nommer les acquéreurs. Nous les ferons connaître une autre fois.

—

Il y avait la semaine dernière chez M. Stevens, une réunion plus nombreuse encore qu'à l'exposition Van Saceghem.

C'est un Christ de Decamps qui avait attiré chez M. Stevens tout ce que Bruxelles compte de peintres, de sculpteurs, de gens de goût, de monde artiste ; et, en vérité, cela valait la peine ; l'originalité de l'œuvre est frappante. Bien qu'elle choque plus ou moins pour son allure les idées reçues, ou les préjugés adoptés ; qu'elle soit en contradiction, peut-être, avec les conventions du style habituel par la peinture religieuse, elle porte l'empreinte d'un cachet saisissant, elle possède un style particulier, une expression puissante ; il y a là de l'élan, de la vie surtout. L'exécution est du reste d'une force inouïe, et la scène est très-dramatiquement conçue. Poëme heurté à la façon de Shakspeare bien plus qu'une peinture raphaélienne, il n'y faut pas chercher la pureté de l'école d'Ingres ; mais il y faut admirer une hardiesse de conception et de faire, une vérité historique, toute terre à terre, qui élèvent la scène et impressionnent le spectateur à cause de cette vérité même.

Le Christ vient d'être livré pour être crucifié. Après avoir été fouetté, les soldats du gouverneur le prennent, l'emmènent dans le prétoire, assemblent autour de lui toute la cohorte, et après l'avoir dépouillé de ses habits, ils le couvrent d'un manteau d'écarlate, lui mettent une couronne d'épines sur la tête, un roseau dans la main droite, signes de la royauté ; puis, fléchissant le genou devant lui, ils se moquent en lui disant : *Roi des Juifs, je te salue.* Tel est le sommaire du passage de la passion que M. Decamps a représenté.

Le Christ est assis devant un des piliers du prétoire ; couvert du manteau écarlate, la poitrine découverte et à demi saignante, ses deux bras tombent tranquillement, ses mains se posent simplement sur ses genoux. Calme, immobile, dans une attitude de résignation, toute la pensée de l'œuvre est écrite dans l'expression profonde de la tête, dans ces deux yeux nageant dans la pénombre, d'où s'exhalent la douleur et la réflexion, dans ces deux larmes coulant silencieuses le long de ces joues affaissées. Autour du Christ tout s'agite ; la raillerie, le rire forcé, les génuflexions ironiques, les gestes injurieux, les soufflets et jusques aux crachats à la figure. Le grand prêtre est au milieu d'un groupe, les bras ouverts, la tête relevée, riant d'un rire insultant et forcé qui lui fait ouvrir une bouche rosée et montrer des dents blanches comme celles d'une femme. Entouré de ses acolytes dont quelques-uns montrent du doigt le patient, il appuie sur eux ses membres gras et arrondis de peur que sa gaîté simulée ne le fatigue. A son côté se tient une jeune enfant, la seule qui, par son éloquente tristesse, sympathise avec le Christ malheureux. Des hommes se prosternent, et par un semblant de respect baisent le bas de la robe du condamné. Tout respire l'ironie, la rudesse populaire et cette férocité que possède le peuple dans tous les siècles et dans toutes les nations, les jours de révolutions politiques ou religieuses.

Comme composition, M. Decamps a exécuté une page remarquable d'ordonnance et de mouvement. Le mélange des types que présentait Jérusalem sous la domination romaine y est heureusement observé. Et c'est à cela qu'est dû une partie du cachet pittoresque et vrai dont l'artiste a su frapper son tableau. Il y a sur la gauche un groupe composé de soldats et d'une espèce de berger arabe dont les profils sauvages, et puissamment caractérisés, se détachent en noir sur le blanc du mur. Ce groupe-là est admirablement campé, le dessin en est d'une hardiesse singulière et d'une éloquente vigueur. Quant à la figure du Christ, elle est empreinte d'un sentiment qu'une école plus sévère envierait, ainsi que la simplicité et le jet naturel des draperies.

En somme, le tableau de M. Decamps, par son allure originale et par sa force d'exécution, mérite d'être étudié ; nos artistes ont eu le bon esprit de ne pas laisser s'envoler cet oiseau de passage sans lui rendre hommage, sans lui payer le tribut de leur appréciation, avant que la Hollande possède ce morceau capital du premier coloriste de l'école française.

—

— L'un de nos peintres les plus estimés, M. Joseph Stevens, vient d'être l'objet d'une distinction flatteuse de la part du gouvernement français, qui lui a acheté le beau tableau qu'il avait exposé au salon de Paris de 1851, le *Supplice de Tantale.*

—

Les travaux d'appropriation des salles destinés à l'exposition triennale des beaux-arts qui aura lieu à Bruxelles au mois d'août prochain, sont en cours d'exécution. Déjà les charpentiers ont envahi la cour du musée de l'industrie et énormes pièces de bois dressent de tous côtés leurs têtes altières autour de la statue du prince Charles de Lorraine de M. Jehotte. Nous suivrons attentivement ces travaux et nous tiendrons nos lecteurs au courant de leur achèvement ; mais voici toujours quelques explications préalables :

Les six galeries formant le local de l'Exposition présenteront un développement d'environ quatre mille mètres. On a jugé cet espace suffisant pour y placer tous les objets d'art attendus, même en supposant que les plus larges prévisions, quant à leur nombre, se trouvent justifiées.

Les bâtiments provisoires seront en communication avec ceux du palais de l'industrie, de manière à ce que le public, après avoir parcouru les salles de l'Exposition, puisse visiter successivement, sans quitter le même édifice, le musée de l'industrie, la galerie des tableaux anciens, les collections d'histoire naturelle et la bibliothèque royale.

Outre la circulaire qu'elle envoie à tous les artistes jouissant d'une certaine réputation pour les engager à envoyer de leurs œuvres à l'Exposition, la commission directrice adresse, dans le même but, des invitations spéciales aux sommités de l'art dans les différents pays. Elle espère, par cette démarche, attirer des hommes de grand mérite, dont les ouvrages n'ont pas encore figuré dans nos Expositions et qui ne sont connus en Belgique que de réputation. Si l'initiative prise à cet égard par la commission produit les effets qu'elle espère, il en résultera deux avantages, qui seront : 1° de rendre l'Exposition plus brillante qu'aucune de celles qui ont précédé, et d'attirer par conséquent un grand concours de visiteurs ; 2° de fournir à ceux de nos jeunes artistes qui n'ont pas voyagé l'occasion de connaître et de comparer entre elles les diverses écoles modernes, en les voyant représentées par leurs chefs. Il serait fort intéressant de voir ainsi dans une même galerie des spécimens du talent des peintres les plus remarquables de la France, de Munich, de Dusseldorf, de Berlin, de Londres, etc.

La question du transport des objets d'art envoyés à l'Exposition par les artistes étrangers a encore occupé la commission directrice. Voici comment elle a été résolue, sauf ratification du ministre. Le gouvernement accordera à tous les exposants, sans exception, la franchise complète du port sur le territoire belge. Pour les artistes célèbres dont on désire vivement attirer les productions, il sera fait exceptionnellement quelque chose de plus. Ils n'auront rien à payer ni pour l'envoi, ni pour le retour de leurs œuvres. Ces frais seront supportés par le budget de l'Exposition. L'on a calculé avec raison que ce privilège accordé aux hommes d'un mérite hors de ligne serait loin d'être onéreux, attendu que plus l'Exposition offrira d'intérêt, plus elle attirera de visiteurs étrangers, et plus on verra s'élever les recettes des jours réservés.

———

Dessins. — Notre deuxième feuille contient un dessin de Warnots d'après un bas-relief de Gibson statuaire anglais; celle-ci renferme une de ces délicieuses planches échappées au crayon de Madou dans le temp où cet artiste célèbre exécutait ces ravissantes compositions qui ont si solidement établi sa réputation.

WILLMAN SCULPT

RENAISSANCE, XIIIe ANNEE.

L'INFANTE D'ESPAGNE

ET LE SCEPTRE DE LA VIERGE DE NOTRE-DAME DE BON-SECOURS.

Les grands seront toujours grands, les princes toujours princes, — en dépit des révolutions et des révolutionnaires qui font tout ce qu'ils peuvent pour les anéantir. On aura beau vouloir faire baisser la tête à l'aristocratie, la courber sous le niveau égalitaire, l'aristocratie la relèvera toujours et reprendra constamment le dessus, parce qu'elle porte en soi un principe, une essence, un *je ne sais quoi*, qui attirent. On la reconnaîtra toujours à son langage, à ses habitudes policées, à sa manière de porter ses sabots — si elle est un jour forcée de se réfugier de nouveau sous le toit du cultivateur ou sous la blouse de toile de l'ouvrier.

Nous disons cela pour arriver à cette conclusion : c'est que les grands font les choses autrement que les autres : l'intention n'est peut-être pas meilleure quelquefois ; mais toujours est-il qu'ils les font plus carrément, plus amplement, plus généreusement, avec une grâce plus parfaite. Donc, une aristocratie quelconque est nécessaire, parce qu'avec elle c'est la richesse et que la richesse est le salaire de l'ouvrier, le bien-être du pauvre, la prospérité publique. Avec la richesse, les arts, le commerce et l'industrie fleurissent; avec le nivellement, c'est la misère, c'est le désordre, c'est le chaos ! — Dieu nous préserve de tout ceci et de beaucoup d'autres choses encore !...

L'Infante d'Espagne, mue par un de ces sentiments pieux, par un de ces instincts généreux qui ne se retrouvent que chez les grands, vient de faire don à l'église *Notre-Dame de Bon-Secours* d'un sceptre magnifique en or ciselé et orné de pierres fines. Ce joyau est destiné à la Vierge, patrone de la Confrérie instituée dans cette église par l'aïeule de Son Altesse, l'Infante Isabelle-Eugénie. C'est pour consacrer le souvenir de cette fondation que l'Infante s'est fait inscrire elle-même sur les listes de la Confrérie, et c'est en mémoire de sa réception qu'elle a fait ce don.

Dans le siècle de mensonge et de clinquant au milieu duquel nous vivons, une petite bourgeoise, que la vanité aurait entraînée vers le même but, se serait dit, — à part soi : — Comment! donner un bijou de 3,500 francs à une Confrérie, mais c'est une duperie; pour ce prix-là j'aurai un très-beau cachemire de l'Inde ! Puis on fait si bien le faux aujourd'hui!... personne, d'ailleurs, n'en saura rien... — Et elle aurait poussé l'égoïsme de l'orgueil jusqu'à commander un de ces bijoux machiavéliques qui trompent l'avarice des maris et les yeux des lapidaires les mieux exercés.

L'Infante d'Espagne a dit au contraire à son bijoutier, qui lui faisait remarquer que ces sortes de présents se faisaient *souvent en faux* : — « *Non, Mme Janssens* (*), *je désire que tout soit en or et pierres fines, je ne veux pas donner à la Vierge ce que je ne porterais pas moi-même.* » — Paroles charmantes, où se révèlent non-seulement la grandeur d'âme, la noblesse des sentiments, mais encore la grandeur de la race.

Il en est de même pour toutes choses : « je tiens, a dit encore l'Infante à Mme Janssens, à ce que tout ce que j'achète chez vous soit fait en Belgique. » Ce sont de ces nuances délicates dans la manière de voir qui établissent de suite les différences que nous signalons. Ma petite bourgeoise de tout à l'heure aurait *ordonné* que l'on fît venir tout exprès de Paris. C'eût été un peu plus faux, un peu plus cher, mais, en revanche, un peu moins aristocrate, tout en voulant le paraître cependant.

Voilà pourquoi les nains seront toujours des nains, les sots toujours des sots.

Ce qui peut rendre encore plus piquante l'indiscrétion que nous commettons, — indiscrétion dont nous demandons pardon d'avance à Son Altesse, — c'est que le dessin du joyau offert à la Vierge de *Notre-Dame de Bon-Secours* a été fait et composé par l'Infante elle-même. C'est là un curieux chapitre de plus à ajouter à ceux que nous avons déjà publiés sur *les rois et les princes artistes*.

Peut-être un jour entamerons-nous le chapitre des révélations à l'endroit des talents artistiques de la princesse Isabelle-Ferdinande; mais pour aujourd'hui soyons discrets : il en est de certaines révélations comme de certaines fleurs, on ne les doit toucher qu'avec la précaution de la sensitive, dans la crainte de les profaner.

J. A. L.

(*) Janssens Boembeke, 4, rue de la Madeleine, à Bruxelles.

CURIOSITÉS ET ANECDOTES

POUR SERVIR

A L'HISTOIRE DE L'ART EN BELGIQUE.

(*Cinquième article.*)

—

HISTOIRE DE SAINTE DYMPNE D'IRLANDE.

Il n'y a pas d'histoire plus populaire dans la Campine anversoise que celle de sainte Dympne. A peine si, dans cette partie de la province, vous trouvez un village où l'on ne vous raconte une légende et où l'on ne vous montre un objet d'art dont la vierge irlandaise ne soit l'héroïne ou l'objet. On sait, par les *Acta Sanctorum* et par le naïf récit de Gazet, l'histoire de cette sainte, dont la fête se célèbre le 15 mai. En voici le résumé. Dympne, fille d'un roi d'Irlande, était païenne et se fit secrètement initier aux vérités du christianisme par un vénérable prêtre nommé Gerberne, qui lui conféra le baptême. Autant elle était chaste et pieuse, autant son père était abandonné à toutes les mauvaises passions, dont elle-même ne tarda pas à devenir l'objet. Aussi elle n'eut bientôt plus de salut que dans la fuite. Alors elle prit le parti de s'échapper du palais paternel, avec son confesseur et un ménestrel du roi, accompagné de sa femme. Les fugitifs abordèrent à Anvers et se refugièrent dans la Campine où ils s'établirent au hameau de Zammel, voisin du village de Gheel. Ils y avaient passé trois mois dans les prières et dans toutes les pratiques de la piété, quand le roi, ayant appris la route qu'ils avaient suivie, se mit à leur recherche. Il débarqua à Anvers d'où il envoya des émissaires dans tout le pays. Deux d'entre eux étant arrivés à Westerloo et descendus dans une hôtellerie, l'hôtesse refusa l'argent qu'ils lui offrirent pour payer leur dépense, disant que c'était monnaie étrangère dont elle ignorait la valeur et qu'elle en avait de semblable déjà dont elle ne pouvait se défaire. Interrogée sur la manière dont elle l'avait obtenue, elle répondit qu'elle la tenait d'une jeune princesse étrangère qui s'était établie dans le voisinage avec un prêtre et qui se pourvoyait chez elle des provisions dont elle avait besoin. Cette réponse mit les émissaires du roi sur les traces de sa fille. Il accourut bientôt lui-même et massacra Dympne et son pieux compagnon. Les corps des martyrs furent abandonnés aux animaux sau-

vages, mais les villageois voisins les recueillirent et les mirent pieusement en terre. Longtemps après on les exhuma, et les reliques de sainte Dympne furent déposées à Gheel où on les conserve encore aujourd'hui dans une chapelle qui lui est consacrée et dont la construction est due à la famille des seigneurs de Mérode, comte de Westerloo et baron de Gheel.

Telle est l'histoire de cette sainte dont on retrouve partout les traces dans la Campine.

Dans la chapelle qui lui est dédiée, à Gheel, nous avons vu son admirable autel en bois sculpté, en forme de tryptique. C'est un ouvrage dû à quelque maître inconnu du xve siècle. Il représente une infinité de scènes tirées de la vie de sainte Dympne, et disposées chacune dans une petite niche travaillée à jour, posée sur une console et surmontée d'un baldaquin, dans le style ogival fleuri. Rien de plus naïf et de plus joli que ces petites scènes, qui malheureusement sont fortement endommagées dans certaines parties et où l'on remarque en plusieurs endroits les coups de sabre que les républicains de 1794 y ont donnés. Ce monument, car c'est un véritable monument d'art, peut être considéré comme une des plus intéressantes reliques de la sculpture belge, contemporaine des Van der Weyden et d'Hemling. Il serait à désirer que la commission royale pour la conservation des monuments songeât à le faire restaurer et le confiât à la main habile à laquelle nous devons les précieuses sculptures des stalles de la cathédrale d'Anvers.

Outre l'autel de la chapelle de Gheel, il y a, dans la Campine, un autre monument non moins intéressant, élevé à la mémoire de sainte Dympne. Celui-ci se trouve à l'abbaye de Tongerloo et se compose de six tableaux peints vers la fin du xve siècle et attribués à Quinte Metsys. Rien n'est plus naïf ni mieux inspiré que ces six scènes empruntées à l'histoire de la patronne de Gheel. Une des plus curieuses est celle où l'hôtesse de Westerloo refuse la pièce d'argent irlandaise que les émissaires du père de sainte Dympne lui offrent en payement de la dépense qu'ils ont faite. Ce motif est rendu avec une inconcevable simplicité. Mais ce qui ajoute un intérêt de plus à ce panneau, c'est que l'hôtellerie, sur la façade de laquelle on lit ces mots tracés en lettres gothiques *In den Ketel*, au-dessous d'un chaudron suspendu à un bras de fer en guise d'enseigne, existe encore en partie à Westerloo, où nous l'avons vue portant encore aujourd'hui la même enseigne, mais peinte sur bois et accompagnée d'une inscription en lettres modernes.

LES TABLEAUX DE VAN DYCK A SAVENTHEM.

On sait que ce peintre, ayant résolu, en 1620, d'après les conseils de Rubens, d'entreprendre un voyage en Italie, pour se livrer, sur les lieux mêmes, à l'étude des grands maîtres des différentes écoles de cette éternelle patrie des arts, s'arrêta brusquement à Saventhem, petit village situé entre Bruxelles et Louvain. On raconte qu'il y fut retenu par une passion que lui avait inspirée une jeune fille de cet endroit. Cette tradition n'a plus pour preuve aujourd'hui que le tableau de Van Dyck que possède l'église de Saventhem et qui représente saint Martin partageant son manteau entre deux pauvres. Rappelons ici, en passant, que la composition de ce bel ouvrage est empruntée en entier à un tableau de Rubens, auquel le jeune peintre avait beaucoup travaillé peu de temps avant son départ d'Anvers, et qui, connu par la gravure de Chambers, fait aujourd'hui partie de la collection de la reine d'Angleterre. Les révélations faites par le condamné Janssens, dans un récent procès que nous avons vu se dérouler devant la cour d'assises du Brabant, nous ont appris quel danger cette production a couru, et que lui et ses complices avaient formé le projet de l'enlever de l'église où elle est conservée. Ce n'est pas la première fois que Saventhem a couru risque d'être dépouillé de son tableau. En 1750, le conseil de fabrique de l'église de ce village vendit le Saint-Martin à un riche amateur de La Haye, nommé Hoet, au prix de quatre mille florins de Brabant; mais au moment où l'acquéreur se disposait à l'enlever, tout le village courut aux armes, entoura l'église, refusa de laisser partir la précieuse toile et força l'amateur hollandais à la retraite. Une scène à peu près pareille se répéta en 1806. Un détachement de soldats français, commandés par le lieutenant Barbier Valbone, qui était lui-même peintre de portraits, avait été envoyé pour s'emparer du tableau que réclamait la galerie impériale du Louvre. Les braves paysans se levèrent de nouveau en masse et accoururent, armés de fourches et de fléaux, pour défendre l'œuvre d'art qui fait leur gloire. Leur courage et leur contenance furent tels, qu'ils tinrent le détachement en échec jusqu'à ce qu'un renfort de troupes fût arrivé de Bruxelles. Toute résistance étant devenue impossible, le tableau fut enlevé et transporté à Paris, où il resta au Louvre jusqu'en 1815, époque à laquelle il fut restitué à l'église de Saventhem. Outre cet ouvrage, l'église de ce village possédait une autre production de Van Dyck, laquelle est infiniment moins connue. Elle représentait la sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux et recevant les hommages du roi-prophète, de saint Jean et de sainte Catherine. On dit que la tête de sainte Catherine est le portrait de la jeune paysanne dont la beauté avait arrêté Van Dyck à Saventhem, la tête de David le portrait de son père, la tête de la Vierge celle de sa mère, et, enfin, que l'artiste s'est peint lui-même en saint Jean. Ce tableau que les experts du musée du Louvre évaluèrent, en 1815, au prix de quinze mille francs, fait encore aujourd'hui partie de la même galerie. Il a été gravé par Kralow, et il en existe deux répétitions, dont l'une se trouve dans le cabinet de sir Alexandre Baring en Angleterre, et dont l'autre se voit dans la collection du roi de Prusse. La peinture que possède le Louvre est évidemment la pièce originale. Mais comment est-elle entrée dans ce musée et par quelle route a-t-elle passé pour y arriver depuis son départ de Saventhem? voilà ce que nos recherches n'ont pas réussi à éclaircir. Toujours est-il que Descamps, qui publia, en 1754, ses *Vies des Peintres flamands*, dit, dans la biographie de Van Dyck, qu'il ignore par qui ce tableau a été enlevé du village brabançon et en quel lieu il se trouvait à l'époque où cet écrivain fit son voyage artistique dans les Pays-Bas.

QUELQUES DÉTAILS PEU CONNUS SUR VAN DYCK.

Personne n'ignore la grande faveur dont ce peintre a joui auprès du roi Charles Ier d'Angleterre. Non-seulement ce prince lui fit donner un logement dans le bâtiment des Blackfriars à Londres, non-seulement il lui conféra, le 5 juillet 1632, les honneurs de la chevalerie, non-seulement il le traita avec une bonté qui était presque de la familiarité, mais encore il voulut déterminer lui-même le prix des portraits que notre artiste eut à faire en si grand nombre pour le roi et pour l'aristocratie anglaise. Selon Smith, ce prix était de cent livres sterling pour un portrait en pied, et de cinquante pour un portrait à mi-corps. Selon Horace Walpole, le prix était de soixante livres et de quarante seulement, ce qui, du reste, était fort honnête vu le peu de temps que Van Dyck mettait à ce genre d'ouvrages, car ce taux dépasse de beaucoup les cent florins *par diem* que Rubens stipulait ordinairement pour ses tableaux. Dans les archives royales d'Angleterre, on trouve une note très-curieuse du comte de Pembroke, chambellan de Charles Ier, sur les sommes payées au peintre pour plusieurs portraits faits par lui pour la cour de ce prince. Il en a été publié un extrait dans le Catalogue raisonné de Smith (4e partie, page XXV. Note).

Nous venons de dire que le roi traitait Van Dyck en véritable ami. Il voulut même, pour l'attacher davantage à l'Angleterre, le marier à une dame appartenant à l'aristocratie des trois royaumes, et lui choisit pour femme Marie Ruthven, fille du comte de Gowry, l'un des plus nobles seigneurs de l'Écosse. De cette union Van Dyck n'eut qu'une fille, qui épousa plus tard un gentilhomme attaché à la garde à cheval du roi Charles II et nommé Stepney. Elle fut la grand'mère du poète George Stepney, qui est connu dans la diplomatie anglaise pour avoir rempli plusieurs missions importantes. Descamps, à qui nous avons déjà eu l'occasion de reprocher un si grand nombre d'erreurs, se trompe en disant que Van Dyck perdit sa fille et ne lui survécut pas longtemps. Car, ce peintre étant mort en 1641 et cette fille étant née après l'an 1633, il est impossible qu'elle ait pu se marier à l'âge de sept ans, et cependant son mariage avec Stepney est bien positivement prouvé par des actes irrécusables. La veuve de Van Dyck se remaria avec Richard Pryse, baronnet, dont elle n'eut point d'enfant.

On a souvent écrit que Van Dyck mourut pauvre, grâce au train royal qu'il avait mené et surtout aux dépenses énormes qu'il avait faites en cherchant, avec un alchimiste, la pierre philosophale. « Il

vit, en peu de temps, s'évaporer avec le creuset l'or qu'il avait créé avec son pinceau, » dit Descamps. Il est vrai de dire que notre peintre était d'une générosité et d'une magnificence extrêmes, qu'il étalait un luxe rare, qu'il avait des équipages superbes, qu'il tenait table ouverte, que sa compagnie se composait des plus grands et des plus riches seigneurs de Londres, et que sa maison ressemblait plutôt à un palais qu'à la demeure d'un artiste. Il est vrai aussi que son laboratoire alchimique engloutit des sommes importantes. Mais il est prouvé qu'il ne mourut pas aussi pauvre qu'on le prétend, et qu'il laissa une fortune considérable à sa veuve et à sa fille Justine-Anne. Il légua aussi à une fille illégitime qu'il avait à Anvers, une somme de quatre mille livres sterling, qui équivaut à plus de cent mille francs. Il fit d'autres legs à ses exécuteurs testamentaires, et enfin il ordonna qu'il fût donné, après sa mort, une somme de trois livres sterling à chacun des pauvres de sa paroisse, ce qui résulte des recherches faites par George Vertue dans les registres du collége des pauvres de Londres.

Van Dyck mourut, dans sa résidence des Blackfriars, le 9 décembre 1641. Il fut enterré avec une pompe extraordinaire dans l'ancienne église de Saint-Paul, où son tombeau fut placé à côté de celui de Jean de Gand. Nous n'avons pas besoin de mentionner les vers qui furent composés en son honneur par le poëte anglais Cowley.

LA BARQUE DE VILVORDE ET LES QUATRE SAISONS DE DAVID TENIERS.

Parmi les tableaux de David Teniers le jeune, il y en a quatre dont l'histoire est assez curieuse pour être rapportée ici. On sait que ce peintre avait sa campagne à Perck, près de Vilvorde, et qu'il y passait une grande partie de l'année. Cependant ses fonctions de peintre et de professeur de peinture de l'archiduc Don Juan d'Autriche, gouverneur général des provinces belges, le forçaient à venir fréquemment à Bruxelles, Ces voyages, il avait l'habitude de les faire par la barque établie sur le canal qui relie cette ville à Vilvorde. Un jour, le peintre, ayant remarqué, dans la grande cabine de ce bâtiment, quatre panneaux qui paraissaient disposés tout exprès pour recevoir des peintures, engagea, en badinant, le patron à y placer des tableaux. Celui-ci répondit qu'il ne demandait pas mieux, pourvu que l'artiste consentît à les lui faire pour rien. Teniers se piqua d'amour-propre, et s'engagea à les faire. Telle fut l'origine des quatre tableaux dont nous parlons et qui représentent les quatre saisons, peintes sur cuivre. Ils furent placés dans la barque, dont ils firent, pendant longtemps, l'ornement et l'orgueil. Mais peu à peu ils se couvrirent de poussière et de fumée, si bien qu'au bout de quelques années ils eurent disparu sous la croûte noire et sale qui s'y établit. Et ainsi ils ne tardèrent pas à être oubliés. La barque étant devenue trop vieille et se trouvant trop délabrée pour continuer son service, malgré les réparations successives qui y avaient été faites, le propriétaire la vendit. Elle fut démolie, et les tableaux furent achetés par un marchand de cuivre. Celui-ci remarqua que les plaques étaient couvertes de peintures et les revendit avec un important bénéfice à un connaisseur, qui ne manqua pas de les lancer dans le commerce. Il nous a été impossible de les suivre à travers les mains des différents acquéreurs qui en obtinrent successivement la possession. Nous nous bornerons donc à dire que ces quatre tableaux parurent en 1825 à la vente de M. Lapeyrière. à Paris, où ils furent achetés au prix de trente mille francs par M. Emmerson de Londres, qui les céda, quelques jours plus tard, à M. Erard, de Paris, pour trente-huit mille francs. Après 1830, la collection de M. Erard ayant été mise en vente, ils furent vendus pour la somme de 40 mille francs.

LES TROIS MANIÈRES ET LA DERNIÈRE DENT DE DAVID TENIERS.

Les connaisseurs qui ont étudié plus spécialement, dans ses tableaux, le talent de ce maître, s'accordent à lui reconnaître trois manières bien distinctes. Les ouvrages qu'il produisit jusqu'à l'âge de trente ans appartiennent à la première, dans laquelle domine surtout l'emploi des tons bruns. A cette époque de sa vie, il adopta sa seconde manière, qui se distingue par un coloris beaucoup plus clair et plus argentin ; c'est vers 1647 qu'il fournit ses productions les plus estimées. Dans sa dernière période, il eut un pinceau faible et indécis, et sa couleur moins transparente tourna vers les tons jaune-brun.

Le dernier ouvrage de ce maître (qui mourut à l'âge de quatre-vingts ans) représente un homme de loi dans son cabinet, au milieu de ses livres et de ses parchemins. On raconte que, pendant qu'il était occupé à le peindre, sa dernière dent lui tomba.

—Eh ! dit-il à sa sœur en plaisantant et en lui montrant la dent tombée, j'ai employé, toute ma vie, du noir d'ivoire pour mes tableaux. Il m'en manque précisément, mais voici de quoi en faire.

DENIS CALVART.

Nous avons eu souvent l'occasion de parler des erreurs commises par Descamps à l'endroit des artistes flamands. Voici autre chose qu'une erreur, c'est-à-dire une omission. Et encore quelle omission! celle d'un nom qui vaut mieux, à coup sûr, que cinquante autres accueillis par lui dans sa lourde compilation, car ce nom est celui de Denis Calvart. On sait que cet artiste naquit à Anvers en 1565. Il est plus généralement connu dans l'histoire de l'art, sous le nom de Denis le Flamand (Dionisio Fiamingo), qui lui fut donné à Bologne où il alla étant fort jeune encore. Fontana et Sabattini étaient deux peintres célèbres alors dans l'école de cette ville. Calvart étudia d'abord sous ces artistes, puis il alla se perfectionner par l'étude des ouvrages de Raphaël à Rome, où il dessina et peignit beaucoup d'après ce maître. Il revint ensuite à Bologne, et y ouvrit une école, où, selon Lanzi, historien de la peinture italienne, se formèrent cent trente-sept professeurs de peinture, parmi lesquels plusieurs excellèrent dans leur art. Il joignait à une grande intelligence de la perspective le mérite d'un dessinateur correct et agréable. Il possédait, en outre, l'art et le sentiment du coloris, selon le goût de ses compatriotes ; qualités qui l'ont fait regarder par les Bolonais comme un restaurateur de leur école, laquelle allait en décadence. Parmi les tableaux de Calvart, ceux auxquels Lanzi attribue le plus de célébrité, sont le Saint-Michel, de l'église de San-Petronio, et le Purgatoire, de celle dee Grâces ; ouvrages dont les meilleurs peintres de l'école des Carraches avouent qu'ils ont profité, ainsi que de quelques autres du même auteur. Les deux chefs-d'œuvre sur lesquels repose plus solidement encore la gloire de Denis Calvart, sont Guido Reni et l'Albane, qui furent ses disciples. Il mourut à Bologne en 1612, et fut enterré aux Servites, où son épitaphe a été recueillie par Marcello Oretti, qui l'a insérée dans ses *Memorie*.

HENRI DE BLES.

Nous ne possédons que très-peu de détails sur la biographie de ce peintre belge. Tout ce que nous en savons se borne aux maigres données que Van Mander nous a fournies. Lanzi nous apprend quelque chose de plus sur notre paysagiste wallon, qui est plus connu en Italie sous le nom de *Civetta* (Chouette), parce qu'il introduisait toujours cet oiseau dans ses tableaux. Évidemment c'est par une double erreur que cet écrivain fait naître Henri de Bles en Bohême, en 1590, tandis qu'il vit le jour à Bovignes sur la Meuse aux environs de l'an 1490. Mais il nous apprend un fait intéressant en nous disant que notre peintre habita longtemps l'État vénitien. Il continue en ces termes : « Outre ce qu'on voit de lui à Venise, dans le genre des paysages, et qui conserve encore un peu de la gravité des anciens, il peignit pour San-Nazzaro de Brescia une Nativité de Jésus-Christ, d'un style qui, à l'égard de la composition, se rapproche de celui de Bassano. Son ton général tire sur le bleu, et ses têtes ont un caractère qui a quelque chose d'étranger. J'ai vu, en outre, de ses tableaux de cabinet qu'il a peuplés de petites figures fantastiques, de celles qu'on appelle chimères et fantômes, et dans lesquelles il montra beaucoup d'originalité. D'après Giovanni Paolo Lomazzo, auteur du *Teatro della pittura*, Henri de Bles serait mort à Ferrare.

A. V. H.

RÈGLEMENT

POUR

L'EXPOSITION GÉNÉRALE DES BEAUXARTS DE 1851.

Le *Moniteur* publie le règlement suivant, arrêté par M. le ministre de l'intérieur, en date du 2 juillet :

§ 1er. *De l'ouverture de l'Exposition et de l'envoi des objets.*

Art. 1er. L'Exposition générale des objets d'art de 1851 commencera le 15 août et se fermera le 31 octobre.

Elle est ouverte aux productions des artistes vivants, belges ou étrangers.

Art. 2. Les objets envoyés à l'Exposition doivent être adressés à la *commission directrice de l'Exposition générale des Beaux-Arts, à Bruxelles*, et être accompagnés d'une lettre indiquant exactement le nom et le domicile de l'artiste, ainsi que l'explication à insérer au catalogue.

Art. 3. La commission directrice prend à sa charge les frais de transport sur tout le territoire belge, tant pour l'aller que pour le retour. Les colis expédiés de l'étranger doivent être affranchis jusqu'à la frontière belge.

Art. 4. Nul objet d'art n'est reçu après le 23 juillet.

Cependant les objets qui auront figuré à l'Exposition universelle de Londres, dans la section des beaux-arts, seront admis après cette date, dans le cas où cette Exposition serait fermée avant le 1er octobre.

§ 2. *Du jury d'admission et du jury de placement.*

Art. 5. Le jury d'admission est formé du président de la commission directrice et de sept membres pris dans son sein et désignés par elle.

Art. 6. Le jury de placement est nommé par tous les artistes dont les œuvres ont été admises, et comprend cinq peintres dont au moins deux d'histoire, deux sculpteurs, un architecte et un graveur.

Art. 7. Chaque artiste, qui enverra ses œuvres à l'Exposition, joindra à la lettre mentionnée à l'art. 2, sous une enveloppe spéciale fermée et signée par lui, un bulletin contenant neuf noms d'après la classification établie ci-dessus.

Les bulletins des artistes dont les œuvres ne seraient pas admises, seront anéantis.

Les autres bulletins seront ouverts dans une séance publique de la commission qui aura lieu le 26 juillet, à midi, au Musée. Il est procédé immédiatement à leur dépouillement. Les artistes qui ont eu le plus grand nombre de suffrages sont proclamés membres du jury. En cas de parité des voix, le plus âgé l'emporte.

Art. 8. La commission directrice donne sur-le-champ connaissance du résultat du scrutin aux membres élus. En cas de non-acceptation, l'artiste nommé est remplacé par celui qui le suit dans l'ordre du nombre des voix.

Art. 9. Le jury d'admission commence ses opérations le 26 juillet, pour les finir au plus tard le 31 du même mois.

Art. 10. Le jury d'admission est chargé de l'examen des objets d'art présentés à l'Exposition. Il admet ceux qu'il juge dignes d'y figurer.

Il ne reçoit que des tableaux, statues, bas-reliefs, dessins, gravures, ciselures et lithographies.

Il refuse toute copie, tout tableau, dessin ou lithographie sans cadre, ainsi que tout objet qui aura déjà paru dans une exposition publique à Bruxelles.

Les gravures et lithographies ne sont admises que lorsqu'elles sont envoyées directement par leurs auteurs. Les autres objets n'appartenant plus à leurs auteurs ne sont pas reçus qu'autant qu'il soit produit une autorisation écrite de ceux-ci.

Le jury décide, en outre, s'il y a lieu de refuser l'admission de quelque objet d'art pour des causes autres que celles énumérées ci-dessus.

Art. 11. Le jury de placement entre en fonctions le 1er août.

Art. 12. Le placement des objets doit être terminé, au plus tard, le 14 août. Dès qu'il est achevé, il est déclaré définitivement arrêté, et mention en est faite au procès-verbal. A partir de ce moment, nul objet ne peut plus être déplacé.

Art. 13. Le jury de placement est dissous de plein droit, le jour de l'ouverture de l'Exposition.

§ 3. *Du jury des récompenses.*

Art. 14. Le jury des récompenses est composé des membres du jury de placement, auxquels le gouvernement, s'il le juge convenable, adjoindra quatre membres nommés directement par lui.

Art. 15. Le jury des récompenses est spécialement chargé d'adresser au gouvernement des propositions pour les achats, les médailles et les encouragements.

§ 4. *Des achats, des médailles et des encouragements.*

Art. 16. Le jury des récompenses signale, s'il y a lieu, au gouvernement les ouvrages d'un mérite remarquable dont il estime que l'acquisition peut être proposée pour le compte de l'Etat, et il indique le prix.

Art. 17. Nulle acquisition ne peut être proposée à seul titre d'encouragement.

Art. 18. Il est décerné une médaille aux artistes qui ont fait preuve du talent le plus distingué.

Cette médaille est en or.

Art. 19. La médaille en or ne peut être accordée aux artistes qui ont obtenu la décoration de l'Ordre de Léopold ou la médaille de 1re classe à l'une des expositions précédentes de Bruxelles.

Art. 20. Il peut être accordé des indemnités pécuniaires aux jeunes artistes belge qui, notamment dans les genres de la peinture et de la sculpture, auront exposé des œuvres dignes d'encouragement.

Art. 21. Il ne peut être accordé d'indemnité pour un ouvrage vendu.

Art. 22. Le ministre de l'intérieur fait connaître au jury la somme qui peut être affectée aux indemnités.

Le chiffre de chaque indemnité proposée ne peut excéder mille francs ni être inférieur à deux cents francs.

Art. 23. Le jury des récompenses transmet ses propositions au ministre de l'intérieur, avant le 15 septembre.

Art. 24. la proclamation des achats et des récompenses se fera dans une séance publique.

§ 5. *De l'exposition des objets.*

Art. 25. Pendant toute la durée de l'Exposition, personne n'y est admis que moyennant une rétribution d'un franc.

Toutefois, l'entrée est gratuite le dimanche et pendant les journées de septembre de midi à quatre heures.

Art. 26. Il sera délivré des cartes d'entrée permanentes, au prix de dix francs, aux personnes qui en feront la demande à la commission directrice.

Les cartes permanentes emportent avec elles le droit d'assister à l'ouverture solennelle de l'Exposition, ainsi qu'à la séance de proclamation des récompenses.

Art. 27. Les artistes exposants, les membres de la commission directrice et ceux des deux jurys, reçoivent une carte d'entrée personnelle pour toute la durée de l'Exposition.

Art 28. Les cartes, mentionnées aux deux articles précédents, doivent porter la signature de l'intéressé. Comme moyen de contrôle, un registre sur lequel les porteurs de ces cartes seront tenus de signer, sera déposé à l'entrée des salons.

Art. 29. A l'exception des personnes que leurs fonctions y appellent, nul ne peut être admis au salon avant le jour d'ouverture.

Les artistes ne sont admis à vernir leurs tableaux ou à laver leurs ouvrages de sculpture en marbre que le jour même de l'ouverture

du salon, depuis le lever du soleil jusqu'à la dernière demi-heure qui précède cette ouverture.

Art. 30. Nul objet ne peut être retiré de l'Exposition avant le 31 octobre.

Art. 31. Les artistes doivent retirer leurs ouvrages dans le délai d'un mois, à partir du jour de la clôture de l'Exposition. Ils peuvent désigner leurs mandataires ou les voies de transport par lesquelles ils désirent que les objets leur soient renvoyés.

DISPOSITIONS GÉNÉRALES.

Art. 32. Lors du dépouillement des bulletins, les enveloppes sont détrnites immédiatement après leur ouverture. Toutefois, il est tenu note des artistes qui ont envoyé des bulletins.

Art. 33. Les bulletins ne sont ouverts et dépouillés qu'après avoir été réunis et comptés.

Si une enveloppe contient deux ou plusieurs bulletins, ils sont tous anéantis. Mention en est faite au procès-verbal.

Art. 34. Chaque jury nomme son président et son secrétaire.

Art. 35. Les jurys ne délibèrent que si les deux tiers au moins de leurs membres sont présents.

Les décisions des jurys sont prises à la majorité absolue des voix des membres présents. En cas de partage, la proposition est censée rejetée.

Toutefois, en ce qui concerne le jury d'admission, lorsqu'il y a partage ou lorsque la majorité pour le refus ne se compose que d'une voix, la commission directrice tout entière est appelée à délibérer.

Art. 36. Nul artiste faisant partie de l'un des jurys ne peut prendre part ni être présent aux délibérations ou aux votes qui le concernent personnellement. Il est fait au procès-verbal mention expresse de son abstention.

Art. 37. Les membres du jury prennent l'engagement de garder le secret sur les opinions, les propositions et les votes de leurs collègues, ainsi que sur le résultat négatif du scrutin, auquel pourrait avoir donné lieu la proposition d'un achat, d'une récompense ou d'un encouragement.

Art. 38. Les artistes qui veulent se servir de l'intermédiaire de la commission directrice pour la vente de leurs œuvres font connaître les prix qu'ils en demandent. En cas de vente, la commission opère une retenue de 3 p. c. au profit de la caisse centrale des artistes belges.

Art. 39. Les frais de l'Exposition, y compris les achats d'objets exposés, sont couverts par des allocations du gouvernement et de l'administration communale et par les autres ressources offertes par l'Exposition elle-même. Les dépenses sont soumises à l'approbation préalable du ministre de l'intérieur, auquel il en est ensuite rendu compte.

LE MUSÉE DE VERSAILLES.

(DOCUMENTS HISTORIQUES.)

(Suite et fin.)

Le chiffre total des dépenses dans les palais et bâtiments du domaine royal se décompose ainsi qu'il suit :

Entretien ordinaire et grosse réparation. .	19,800,000 fr.
Travaux extraordinaires et facultatifs. . .	33,615,000 (*)

(*) TABLEAU DES DÉPENSES EXTRAORDINAIRES ET FACULTATIVES ORDONNÉES PAR LE ROI DANS LES BATIMENTS DE LA COURONNE.

Dépenses par détail du 1er janvier 1831 au 24 février 1848.

Dépenses en bloc pendant les cinq derniers mois de 1830.	346,885 fr.	50 c.
Palais des Tuileries.	5,281,410	38
Palais du Louvre.	1,507,967	87
Palais-Royal.	1,408,667	14
A reporter. . .	8,544,930	89
Report . . .	8,544,930	89 fr.
Palais de Versailles, Trianon et dépendances, service des eaux de Versailles	12,118,278	39
Palais de Compiègne	409,510	38
Palais de Saint-Cloud et dépendances . . .	4,157,624	54
Palais de Meudon	557,374	11
Palais de Fontainebleau et dépendances. . .	3,431,914	68
Château de Pau.	562,899	42
Chapelle de Saint-Louis, près Tunis. . . .	218,389	56
Palais de l'Elysée-Bourbon	30,840	81
Manufactures royales	546,870	70
Bâtiments divers	1,592,849	18
Bâtiments forestiers.	1,433,622	80
Total. . . .	33,615,095 fr.	16 c.

Cette somme de 33,600,000 fr. est une de celles dont le roi a gratifié l'Etat dans un seul des services de la liste civile, et nous employons ici le mot propre, car il n'est pas une seule des dépenses représentées par ce chiffre qui n'ait eu pour objet une amélioration ou un accroissement dans les bâtiments domaniaux de la couronne, et qui par là n'ait profité au fonds même de la propriété.

Ce n'est pas tout : sur les fonds que le roi allouait chaque année à la direction des musées, les palais et leurs collections s'enrichissaient d'un grand nombre de tableaux, de sculptures et d'objets d'art. Tout cela devenait immédiatement, pour parler le langage du droit, *immeuble par destination*. L'art. 7 de la loi de 1832 sur la liste civile statuait en effet « que tous les monuments et objets d'art que le roi placerait dans les maisons royales aux frais de la couronne, seraient et demeureraient dès ce moment propriété de la couronne.» Ce nouvel accroissement du domaine de l'Etat a donné lieu à une dépense de plus de 10 millions et demi.

Les parcs et les jardins ont eu aussi leur part dans les travaux extraordinaires et facultatifs ordonnés par le roi. Indépendamment de tous les frais d'entretien, il a consacré plus de 1,560,000 fr. à les améliorer et à les embellir.

Parler ici des forêts de la couronne, c'est de nouveau regarder en face une des accusations les plus violentes, les plus acharnées qui aient poursuivi le roi dans les dix dernières années de son règne. Ces accusations peuvent se résumer ainsi : le mode de jouissance auquel étaient soumis les cent trois mille six cent quarante-quatre hectares composant les forêts domaniales enrichissait illégalement la couronne d'un revenu fort supérieur à celui qu'ils auraient dû produire. Le ministère des finances procède déjà depuis longtemps à une grande enquête sur cette grave question. Une commission, composée de notabilités de l'assemblée législative, du conseil d'Etat et de l'administration des finances, se livre, sous la présidence d'un magistrat éminent, à l'examen de ce mode de jouissance et de ses résultats. Attendons avec confiance : le triomphe de la vérité et la confusion des calomniateurs n'en seront que plus éclatants et plus complets. Pour ceux toutefois qui se laissent étourdir par de violentes clameurs, pour ceux qui ont pu croire de bonne foi que le roi Louis-Philippe avait tiré des forêts de la couronne un revenu abusif, nous consignons ici un fait bien simple : de 1831 à 1847, le revenu des forêts de la couronne a été inférieur de plus de 8 pour 100 au revenu des forêts de l'Etat, en comparant entre elles les forêts situées dans les mêmes départements et en partant de bases identiques. En 1849, après la réunion du domaine royal à celui de l'Etat, les anciennes forêts de la couronne ont, au contraire, rapporté un peu plus que les anciennes forêts de l'Etat. La conclusion à tirer de ce double fait est assurément claire et décisive.

Les forêts de la couronne ont d'ailleurs reçu de Louis-Philippe des améliorations considérables ; nous indiquerons les plus importantes en les résumant ensuite par le chiffre total qui les représente. Un des premiers soins du roi, en 1832, fut d'interdire les coupes annuelles qui détruisaient périodiquement l'ombre déjà trop rare dans les bois de Boulogne et de Vincennes. Cette interdiction fut absolue dans la première de ces deux promenades et partielle seulement dans la seconde. Le roi avait coutume d'appeler ces deux forêts les *parcs de Paris*, et il voulut qu'elles fussent soignées et traitées comme les parcs royaux. A Boulogne surtout, l'aménagement ne consista plus qu'en quelques éclaircies destinées à favoriser la croissance des taillis en futaie. Grâce à ces dispositions arrêtées par le roi en personne, le bois de Boulogne donnait chaque année 12,000 fr. de produit en regard d'une dépense de 31,000 fr.

Dans l'ensemble des forêts, de 1831 à 1848, le roi a fait planter ou semer 8,800 hectares, receper et repiquer 1,330 hectares des anciens tirés des chasses. C'était donc comme une forêt nouvelle de plus de dix mille hectares que le roi faisait sortir du sol pour en doter, à l'aide de sacrifices actuels, l'avenir du domaine de la couronne. C'était plus de quatorze fois le bois de Boulogne, plus de deux fois et demie les bois de Senart, de Vincennes et de Boulogne réunis; c'était une fois et demie la forêt de Coucy; c'était presque autant que la forêt de Compiègne tout entière.

Les routes de toute nature que Louis-Philippe a fait exécuter dans les forêts de la couronne constituent un admirable ensemble. Le mode de percement adopté par le roi assurait à la fois l'agrément des promeneurs et les facilités de l'exploitation. Un grand nombre de routes forestières furent pavées ou macadamisées à grand frais; à Compiègne spécialement, le roi en a fait empierrer quarante kilomètres ou dix lieues (*).

Le roi complétait ainsi par des travaux à la portée des populations rurales répandues sur la surface de six départements (Seine, Seine-et-Oise, Seine-et-Marne, Loiret, Oise et Aisne) l'immense atelier qu'il avait ouvert à la fois dans toutes les parties de la dotation de la couronne, au profit des intelligences élevées et des misères laborieuses.

Après avoir couvert les forêts de plantations nouvelles, après les avoir sillonnées de routes d'agrément ou d'exploitation, il restait encore à en assurer la conservation par un système plus complet de postes forestiers mieux coordonnés entre eux (**). Tous ces travaux d'amélioration (***), profitables seulement pour l'avenir, ont occasionné une dépense totale de 4,150,000 fr. Les simples frais d'administration et d'entretien pendant le même espace de temps ont dépassé 25 millions (****).

Maintenant que nous pouvons réunir tous les éléments dont se composait l'ensemble des dépenses de la liste civile dans le domaine de la couronne, il devient facile de traduire en un chiffre la dette morale de l'État nu-propriétaire envers l'usufruitier royal. Indépendamment d'une dépense de plus de 105 millions, au moyen de laquelle le roi a largement pourvu à la conservation et à l'entretien de ce domaine, il y a consacré, en travaux d'embellissement et d'amélioration entièrement facultatifs, la somme de 48,770,000 fr., dont voici le détail :

Bâtiments de la couronne . . .	35,615,000 fr.
Domaines	1,560,000
Décoration des palais et collections.	10,500,000
Forêts	2,715,000 (*****).
Acquisitions ou dons de terrains.	380,000
Total. . .	48,770,000 fr.

(*) On ne lira pas sans intérêt le résumé général des travaux de cet immense réseau établi aux frais du roi sur toutes les forêts de la couronne.

Première catégorie. Nombre total des chemins forestiers de toute nature ouverts, prolongés ou redressés 701
Longueur totale . . . . . 917,100 mètres, ou 229 lieues environ.

Deuxième catégorie. Nombre de chemins vicinaux restaurés ou redressés, en tout ou en partie, aux frais du roi. . 129
Longueur totale. . . . . 157,200 mètres, ou 39 lieues environ.

En tout, 830 chemins restaurés et complétés sur une étendue de 1,074,300 mètres, ou 269 lieues environ.

(**) De 1831 à 1848, le roi fit construire dix-sept corps de garde, soixante-six postes forestiers, et agrandir vingt et un autres postes : ce fut encore une dépense de 1,433,000 francs dont l'Etat recueillera tous les fruits.

(***) Nous n'avons pas dû nous étendre davantage sur les travaux forestiers ordonnés par le roi; cependant nous ne saurions abandonner ce sujet sans mentionner encore, au moins pour mémoire, la belle école d'arboriculture et de sylviculture qui a été fondée au centre du bois de Boulogne par les soins de M. le baron de Sahune, conservateur des forêts de la couronne pendant seize ans.

(****) Aux dépenses faites volontairement par le roi dans l'intérêt public exclusivement, il convient d'ajouter encore l'abandon gratuit de trois hectares 46 ares 19 centiares du parc de Neuilly pour la construction des fortifications, qu'on peut évaluer à . . . . . 200,000 fr., et l'acquisition de divers terrains et servitudes, faite au nom de la couronne et de l'Etat, sur les fonds personnels du roi, ci . 200,000 fr.

(*****) Les dépenses extraordinaires faites aux frais de la liste civile dans les forêts de la couronne ont coûté 4,150,600 fr., ainsi que nous l'avons établi; mais, comme déjà nous avons porté au compte des améliorations faites dans les bâtiments de la couronne une somme de 1,433,006 fr., dépensée en constructions forestières, nous avons dû, pour ne pas faire de double emploi, la retrancher du compte des dépenses d'amélioration des forêts dans le tableau général des sacrifices faits par le roi.

C'est donc une somme de plus de 48 millions et demi que le roi a dépensée en sus des obligations de l'usufruit dans la partie immobilière de la dotation de la couronne; c'est une somme de plus de 48 millions et demi dont la libéralité de Louis-Philippe a gratifié la nation, quand il avait le choix et le pouvoir de l'employer pour son avantage particulier; c'est une somme de plus de 48 millions et demi que l'État devrait à Louis-Philippe, si le nu-propriétaire comptait avec l'usufruitier.

Et cependant, quinze mois après la révolution de février, alors que les passions commençaient à s'amortir, alors que l'État devait bien connaître toute la valeur du legs qu'il avait recueilli, le gouvernement faisait prendre sur les biens du domaine privé une hypothèque de 25 millions pour représentation du tort que ce prince aurait fait au domaine de l'État. On obéissait ainsi aux suggestions d'une tactique parlementaire qui voulait être habile; on faisait acte de complaisance pour les violences d'une partie de l'opposition, tout en conservant l'arrière-pensée de rendre plus tard hommage à la justice et à la vérité; mais n'est-ce pas ainsi qu'on égare et qu'on pervertit l'opinion publique? L'opinion ne se rend pas compte des subtilités d'une tactique dont elle ne reçoit pas la confidence, et quand elle voit les premiers fonctionnaires de l'État proclamer par une décision solennelle que le roi tant accusé d'avoir dilapidé les ressources de la France, a bien pu en effet les détourner à son profit, elle ne doute pas, elle commence par croire. Plus tard, ceux-là mêmes qui ont favorisé cette croyance sans la partager perdront toute autorité pour la détruire, et ils trouveront la punition d'une première faiblesse dans l'impuissance même d'en maîtriser les résultats.

Louis-Philippe ressentit non pas le mal, mais bien plutôt l'injure qui lui était faite, et cependant il sut, comme toujours, imposer silence à la juste amertume de ses sentiments. « Ils semblent prendre à tâche, » m'écrivait-il à ce sujet, « de me faire regretter tout l'argent que j'ai employé à embellir et à augmenter le domaine qui a fait retour à l'État; mais ils auront beau s'y donner du mal, ils ne parviendront pas à me faire repentir du bien que je leur ai fait. »

Pour nous qui ne dominons pas de si haut la calomnie, pour nous qui avons des devoirs à remplir, non pas envers nous-même, mais envers une grande mémoire, nous nous placerons en face des calomniateurs et nous leur dirons en résumant la première partie de notre travail :

Vous avez accusé Louis-Philippe d'astuce et de déloyauté; ses correspondances les plus intimes vous ont répondu.

Vous avez accusé Louis-Philippe d'égoïsme et d'avarice; sa sollicitude pour d'augustes infortunes et sa munificence prodigue envers plusieurs de vos amis vous ont répondu.

Vous avez accusé Louis-Philippe d'avidité dans la question des dotations; il vous a répondu en se montrant dans les conseils de son gouvernement roi constitutionnel bien plus que père de famille.

Vous avez accusé Louis-Philippe d'avoir dilapidé le domaine de la couronne; il vous a répondu en dotant volontairement l'État de 48 millions et demi dont vos amis ont pris possession en 1848 au nom de la république.

LE COMTE DE MONTALIVET.
(Extrait de la *Revue des Deux-Mondes*.)

VENISE.

Nous empruntons aux *Mémoires d'Outre-Tombe* les quelques lignes suivantes, écrites par M. de Chateaubriand. Il sera curieux de savoir de quelle manière le grand écrivain comprend l'architecture, en général, et celle de Venise en particulier, ainsi que de connaître son opinion sur l'origine de l'ogive.

On peut, à Venise, se croire sur le tillac d'une superbe galère à l'ancre, sur le *Bucentaure*, où l'on vous donne une fête et du bord duquel vous apercevez à l'entour des choses admirables. Mon auberge, l'Hôtel de l'Europe, est placée à l'entrée du grand canal, en face de la *Douane de mer*, de la *Giudeca*

et de *Saint-Georges-Majeur*. Lorsqu'on remonte le grand canal entre les deux files de ses palais, si marqués de leurs siècles, si variés d'architecture, lorsqu'on se transporte sur la *grande* et la *petite* place, que l'on contemple la basilique et ses dômes, le palais des doges, les *procurazie nuove*, la *Zecca*, la Tour de l'Horloge, le beffroi de Saint-Marc, la colonne du Lion, tout cela mêlé aux voiles et aux mâts des vaisseaux, au mouvement de la foule et des gondoles, à l'azur du ciel et de la mer, les caprices d'un rêve ou les jeux d'une imagination orientale n'ont rien de plus fantastique. Quelquefois Cicéri peint et rassemble sur une toile, pour les prestiges du théâtre, des monuments de toutes les formes, de tous les temps, de tous les pays, de tous les climats ; c'est encore Venise.

Ces édifices surdorés, embellis avec profusion par Giorgion, Titien, Paul Véronèse, Tintoret, Jean Bellini, Paris, Bordonne, les deux Palma, sont remplis de bronzes, de marbres, de granits, de porphyres, d'antiquités précieuses, de manuscrits rares ; leur magie intérieure égale leur magie extérieure ; et quand, à la clarté suave qui les éclaire, on découvre les noms illustres et les nobles souvenirs attachés à leurs voûtes, on s'écrie avec Philippe de Comines : « C'est la plus triomphante cité que j'aie jamais vue ! »

Et pourtant ce n'est plus la Venise du ministre de Louis XI, la Venise épouse de l'Adriatique et dominatrice des mers : la Venise qui donnait des empereurs à Constantinople, des rois à Chypre, des princes à la Dalmatie, au Péloponèse, à la Crète ; la Venise qui humiliait les Césars de la Germanie et recevait à ses foyers inviolables les papes suppliants ; la Venise de qui les monarques tenaient à honneur d'être citoyens, à qui Pétrarque, Pléthon, Bessarion léguaient les débris des lettres grecques et latines sauvées du naufrage de la barbarie ; la Venise qui, république au milieu de l'Europe féodale, servait de bouclier à la chrétienté; la Venise, *planteuse de lions*, qui mettait sous ses pieds les remparts de Ptolémaïs, d'Ascalon, de Tyr, et abattait le croissant à Lépante ; la Venise dont les doges étaient des savants et les marchands des chevaliers ; la Venise qui terrassait l'Orient ou lui achetait ses parfums, qui rapportait de la Grèce des turbans conquis ou des chefs-d'œuvre retrouvés ; la Venise qui sortait victorieuse de la ligue ingrate de Cambrai ; la Venise qui triomphait par ses fêtes, ses courtisanes et ses arts, comme par ses armes et ses grands hommes ; la Venise à la fois Corinthe, Athènes et Carthage, ornant sa tête de couronnes rostrales et de diadèmes de fleurs.

Ce n'est plus la même cité que je traversai lorsque j'allais visiter les rivages témoins de sa gloire ; mais, grâce à ses brises voluptueuses et à ses flots argentés, elle garde un charme : c'est surtout au pays en décadence qu'un beau climat est nécessaire. Il y a assez de civilisation à Venise pour que l'existence y trouve ses délicatesses. La séduction du ciel empêche d'avoir besoin de plus de dignité humaine ; une vertu attractive s'exhale de ces vestiges de grandeur, de ces traces des arts dont on est environné. Les débris d'une société qui produisit de telles choses, en vous donnant du dégoût pour une société nouvelle, ne vous laissent aucun désir d'avenir. Vous aimez à vous sentir mourir avec tout ce qui meurt autour de vous ; vous n'avez d'autre soin que de parer les restes de votre vie à mesure qu'elle se dépouille. La nature, prompte à ramener de jeunes générations sur des ruines comme à les tapisser de fleurs, conserve aux races les plus affaiblies l'usage des passions et l'enchantement des plaisirs.

Venise ne connut point l'idolâtrie ; elle grandit chrétienne dans l'île où elle fut nourrie loin de la brutalité d'Attila. Les descendantes des Scipions ; les Paule et les Eustochie, échappèrent, dans la grotte de Bethléem, à la violence d'Alaric. A part de toutes les autres cités, fille aînée de la civilisation antique sans avoir été déshonorée par la conquête, Venise ne renferme ni décombres romains, ni monuments des Barbares. On n'y voit point non plus ce que l'on voit dans le nord et l'occident de l'Europe, au milieu des progrès de l'industrie : je veux parler de ces constructions neuves, de ces rues entières élevées à la hâte, et dont les maisons demeurent ou non achevées, ou vides. Que pourrait-on bâtir ici ? de misérables bonges qui montreraient la pauvreté de conception des fils auprès de la magnificence du génie des pères ; des cabutes blanchies qui n'iraient pas au talon des gigantesques demeures des Foscari et des Pésaro. Quand on avise la truelle de mortier et la poignée de plâtre qu'une réparation urgente a forcé d'appliquer contre un chapiteau de marbre, on est choqué ; mieux valent les planches vermoulues barrant les fenêtres grecques ou moresques, les guenilles mises sécher sur d'élégants balcons, que l'empreinte de la chétive main de notre siècle.

Que ne puis-je m'enfermer dans cette ville en harmonie avec ma destinée, dans cette ville des poètes, où Dante, Pétrarque, Byron passèrent ! que ne puis-je achever d'écrire mes Mémoires à la lueur du soleil qui tombe sur ces pages ! L'astre brûle encore dans ce moment mes savanes floridiennes et se couche ici à l'extrémité du grand canal. Je ne le vois plus ; mais, à travers une clairière de cette solitude de palais, ses rayons frappent le globe de la Douane, les antennes des barques, les vergues des navires et le portail du couvent de Saint-Georges-Majeur. La cour du monastère, changée en couronne de rose, se réfléchit dans les vagues ; la façade blanche de l'église est si fortement éclairée, que je distingue les plus petits détails du ciseau. Les enclôtures des magasins de la *Giudeca* sont peintes d'une lumière titienne ; les gondoles du canal et du port nagent dans la même lumière. Venise est là, assise sur le rivage de la mer, comme une belle femme qui va s'éteindre avec le jour : le vent du soir soulève ses cheveux embaumés ; elle meurt saluée par toutes les grâces et tous les sourires de la nature.

Venise, septembre 1833.

ARCHITECTURE VÉNITIENNE. — ANTONIO. — L'ABBÉ BETIO ET M. CAMA. — SALLES DU PALAIS DES DOGES. — PRISONS.

« A Venise, en 1806, il y avait un jeune signor Armani, traducteur italien ou ami du traducteur du *Génie du Christianisme*. Sa sœur, comme il disait, était *nonne monaca*. Il y avait un juif allant à la comédie du grand Sanhédrin de Napoléon et qui reluquait ma bourse : plus M. Lagarde, chef des espions français, lequel me donna à dîner : mon traducteur et sa sœur, le juif du Sanhédrin, ou sont morts ou n'habitent plus Venise. A cette époque, je demeurais à l'hôtel du Lion-Blanc, près Rialto ; cet hôtel a changé de lieu. Presque en face de mon ancienne auberge est le palais Foscari, qui tombe. Arrière toutes ces vieilleries de ma vie ! j'en deviendrai fou à force de ruines : parlons du présent.

J'ai essayé de peindre l'effet général de l'architecture de Venise ; afin de me rendre compte des détails, j'ai remonté, descendu et remonté le grand canal, vu et revu la place Saint-Marc.

Il faudrait des volumes pour épuiser ce sujet. *Le fabbriche piu cospicue di Venezia* du comte Cicognara fournissent le trait des monuments, mais les expositions ne sont pas nettes. Je me contenterai de noter deux ou trois des agencements les plus répétés.

Du chapiteau d'une colonne corinthienne se décrit un demi-cercle dont la pointe descend sur le chapiteau d'une autre colonne corinthienne : juste au milieu de ces styles s'en élève une troisième, même dimension et même ordre ; du chapiteau de cette colonne centrale partent à droite et à gauche deux épicycles dont les extrémités se vont aussi reposer sur les chapiteaux d'autres colonnes. Il résulte de ce dessin que les arcs, en se coupant, donnent naissance à des ogives au point de leur intersection (*), de sorte qu'il se forme un mélange charmant de deux architectures : du plein cintre romain et de l'ogive arabe ou gothique orientale. Je suis ici l'opinion du jour, en supposant l'ogive arabe gothique ou *moyen âge* d'origine ; mais il est certain qu'elle existe dans les monuments dits cyclopéens : je l'ai vue très-pure dans les tombeaux d'Argos (**).

Le palais du Doge offre des entrelacs reproduits dans quelques autres palais, particulièrement au palais Foscari : les colonnes soutiennent des cintres ogives; ces cintres laissent entre eux des vides : entre ces vides l'architecte a placé deux rosaces. La rosace déprime l'extrémité des deux ellipses. Ces rosaces, qui se touchent par un point de leur circonférence dans la façade du bâtiment, deviennent des espèces de roues alignées sur lesquelles s'exalte le reste de l'édifice.

Dans toute construction la base est ordinairement forte; le monument diminue d'épaisseur à mesure qu'il envahit le ciel. Le palais ducal est tout juste le contraire de cette architecture naturelle : la base, percée de légers portiques que surmonte une galerie en arabesques endentées de quatre feuilles de trèfle à jour, soutient une masse carrée presque nue : on dirait d'une forteresse bâtie sur des colonnes ou plutôt d'un édifice renversé, planté sur son léger couronnement et dont l'épaisse racine serait en l'air.

Les masques et les têtes architecturales sont remarquables dans les monuments de Venise. Au palais Pésaro, l'entablement du premier étage, d'ordre dorique, est décoré de têtes de géants; l'ordre ionique du second étage est enlié de têtes de chevaliers qui sortent horizontalement du mur, le visage tourné vers l'eau : les unes s'enveloppent d'une mentonnière, les autres ont la visière à demi baissée ; toutes ont des casques dont les panaches se recourbent en ornements sous la corniche. Enfin au troisième étage, à l'ordre corinthien, se montrent des têtes de statues féminines aux cheveux différemment noués.

A Saint-Marc, bosselé de dômes, incrusté de mosaïques, chargé d'incohérentes dépouilles de l'Orient, je me trouvais à la fois à Saint-Vital de Ravenne, à Sainte-Sophie de Constantinople, à Saint-Sauveur de Jérusalem, et dans ces moindres églises de la Morée, de Chio et de Malte : Saint-Marc, monument d'architecture bizantine, composite de victoire et de conquête élevé à la croix, comme Venise entière est un trophée. L'effet le plus remarquable de son architecture est son obscurité sous un ciel brillant ; mais aujourd'hui, 10 septembre, la lumière du dehors, émoussée, s'harmoniait avec la basilique sombre. On achevait les quarante heures ordonnées pour obtenir du beau temps. La

(*) Il est clair à mes yeux que l'ogive, dont on va chercher si loin l'origine prétendue mystérieuse, est née fortuitement de l'intersection des deux cercles de plein cintre : aussi la trouve-t-on partout. Des architectes n'ont fait dans la suite que la dégager des dessins dans lesquels elle figurait.

(**) Voyez la note précédente.

ferveur des fidèles, priant contre la pluie, était grande; un ciel gris et aqueux semble la peste aux Vénitiens.

Nos vœux ont été exaucés : la soirée est devenue charmante; la nuit, je me suis promené sur le quai. La mer s'étendait unie ; les étoiles se mêlaient aux feux épars des barques et des vaisseaux ancrés çà et là. Les cafés étaient remplis ; mais on ne voyait ni Polichinelles, ni Grecs, ni Barbaresques; tout finit. Une madone fort éclairée au passage d'un pont, attirait la foule : de jeunes filles à genoux disaient dévotement leurs patenôtres; de la main droite elles faisaient le signe de la croix, de la main gauche elles arrêtaient les passants. Rentré à mon auberge, je me suis couché et endormi au chant des gondoliers stationnés sous mes fenêtres.

J'ai pour guide Antonio, le plus vieux et le plus instruit des ciceroni du pays : il sait par cœur les palais, les statues et les tableaux.

Le 11 septembre, visite à l'abbé Betio et à M. Gamba, conservateurs de la bibliothèque; ils m'ont reçu avec une extrême politesse, bien que je n'eusse aucune lettre de recommandation.

En parcourant les chambres du palais ducal, on marche de merveilles en merveilles. Là se déroule l'histoire entière de Venise peinte par les plus grands maîtres : leurs tableaux ont été mille fois décrits.

Parmi les antiques, j'ai, comme tout le monde, remarqué le groupe du Cygne et de Léda, et le Ganimède dit de Praxitèle. Le cygne est prodigieux d'étreinte et de volupté; Léda est trop complaisante. L'aigle de Ganymède n'est point un aigle réel : il a l'air de la meilleure bête du monde. Ganymède, charmé d'être enlevé, est ravissant : il parle à l'aigle qui lui parle.

Ces antiques sont posées aux deux extrémités des magnifiques salles de la bibliothèque. J'ai contemplé avec le saint respect du poète un manuscrit de Dante, et regardé avec l'avidité du voyageur la mappemonde de Fra-Mauro (1460). L'Afrique cependant ne m'y semble pas aussi correctement tracée qu'on le dit. Il faudrait surtout explorer à Venise les archives : on y trouverait des documents précieux.

Des salons peints et dorés, je suis passé aux prisons et aux cachots; le même palais offre le microcosme de la société, joie et douleur. Les prisons sont sous les plombs, les cachots au niveau de l'eau du canal et à double étage. On fait mille histoires d'étranglements et de décapitations secrètes; en compensation, on raconte qu'un prisonnier sortit gros, gras et vermeil de ces oubliettes après dix-huit ans de captivité : il avait vécu comme un crapaud dans l'intérieur d'une pierre. Honneur à la race humaine ! quelle belle chose c'est !

Force sentences philanthropiques barbouillent les voûtes et les murs des souterrains depuis que notre révolution, si ennemie du sang *dans cet affreux séjour, d'un coup de* HACHE *a fait entrer le jour.* En France, on encombrait les geôles des victimes dont on se débarrassait par l'égorgement; mais on a délivré dans les prisons de Venise les ombres de ceux qui peut-être n'y avaient jamais été : les doux bourreaux qui coupaient le cou des enfants et des vieillards, les bénins spectateurs qui assistaient au guillotiner des femmes, s'attendrissaient sur les progrès de l'humanité, si bien prouvés par l'ouverture des cachots vénitiens. Pour moi, j'ai le cœur sec; je n'approche point de ces héros de sensibilité. De vieilles larves sans tête ne se sont point présentées à mes yeux sous le palais des doges; il m'a seulement semblé voir dans les cachots de l'aristocratie ce que les chrétiens virent quand on brisa les idoles, des nichées de souris s'échappant de la tête des dieux. C'est ce qui arrive à tout pouvoir éventré et exposé à la lumière; il en sort la vermine que l'on avait adorée.

Le pont des Soupirs joint le palais ducal aux prisons de la ville; il est divisé en deux parties dans la longueur : par un des côtés entraient les *prisonniers ordinaires;* par l'autre, les *prisonniers d'État* se rendaient au tribunal des Inquisiteurs ou des Dix. Ce pont est élégant à l'extérieur et la façade de la prison est admirée; on ne peut se passer de beauté à Venise, même pour la tyrannie et le malheur. Des pigeons font leur nid dans les fenêtres de la geôle; de petites colombes, couvertes de duvet, agitent leurs ailes et gémissent aux grilles, en attendant leur mère. On enclouait autrefois d'innocentes créatures presque au sortir du berceau; leurs parents ne les apercevaient plus qu'à travers les barreaux du parloir ou les guichets de la porte.

CHATEAUBRIAND.

Londres, 14 juin.

Tous les journaux ont été remplis des détails du bal historique qui a eu lieu au palais de Buckingham. Cette fête a été digne de la magnificence de la cour d'Angleterre, elle fera époque dans les souvenirs de l'aristocratie et aussi du commerce de luxe de la capitale, car les costumes commandés à cette occasion par les grands seigneurs et les grandes dames qui ont figuré au bal ont dû coûter des sommes énormes. Il y avait là une profusion de diamants, de dentelles, de riches soiries, de velours, de brocards qui rappelaient à merveille l'éclat de la cour de Charles II et de celle de Louis XIV. Tous les les costumes appartenaient rigoureusement à cette époque historique. La reine avait le grand habit de la cour de Versailles introduit en France par Charles II. Le jupon de la robe de S. M. était d'un riche tissu de soie vert d'eau brodé d'or et d'argent et parsemé de nœuds de rubans roses retenus par des bouquets de diamants. Le devant de la robe était ouvert et laissait voir un par-dessus en drap brodé d'argent. Les gants et les souliers de S. M. étaient couverts de roses et de fleurs de lis brodées en or. Le corsage de robe de la reine était orné de quatre émeraudes d'un très-grand prix.

Le prince Albert avait un pourpoint en drap d'or orné de nœuds de rubans roses et de pierreries, le chapeau brodé de plumes blanches et roses, les bas de soie grise. Lorsque la reine a été assise sur le trône, les invités ont défilé devant Sa Majesté. Puis un héraut d'armes, suivi des pages des quatre quadrilles nationaux, a introduit successivement ces quadrilles qui ont aussi défilé devant le trône en faisant une profonde révérence. Le quadrille espagnol a défilé le premier, puis le quadrille français, ensuite le quadrille écossais et en dernier lieu le quadrille anglais, chaque quadrille composé de 16 personnes, huit dames et huit gentilshomme.

Chaque quadrille a exécuté une danse dans la salle du trône; après quoi toute la cour s'est rendue dans la salle du bal et la reine a ouvert la danse générale par une polonaise.

Tous les ambassadeurs et ministres étrangers avaient le costume porté dans leurs cours respectives de la dernière partie du XVIIe siècle. Le plus brillant et le plus original de tous était celui du baron Brunnow, ministre de Russie.

A minuit, un souper splendide a été servi dans la grande salle à manger du palais. Le bal a été repris ensuite et s'est prolongé jusqu'à 3 heures du matin.

Le nombre des invités était de 1,500.

Un grand nombre d'artistes étrangers se proposent de prendre part à notre prochaine Exposition. Partout l'appel adressé par le gouvernement aux artistes de tous les pays et de toutes les écoles a été entendu ; l'Exposition belge sera réellement une exposition générale des beaux-arts, digne complément, bien que dans des proportions différentes, de la grande exhibition de Londres.

Parmi les artistes dont les œuvres y figurer ont on cite entreautres :

Pour la France, MM. Léon Cogniet, Robert Fleury, Decaisne, Jean de Bay, Gudin, Biard, Lapito, Louis Boulanger, et plus de quarante autres peintres et sculpteurs d'un mérite reconnu ;

Pour l'Italie, MM. Podesti, de Rome, et Thomas Lorenzone, de Pancolico (Piémont) ;

Pour l'Allemagne, de Berlin, MM. Begas, Ed. Steinbruck, Mandel, Steffen, Wichman ;

De Dresde, MM. Bendemann, Hubner, Steinla, Burchner ;

De Munich, MM. Vermeersch, Metz, Jules Lange, Stange, Zwingauer, Bade, Steich, Zimmermann, Heinlein, Voltz, Steffan ;

De Vienne, MM. Führih, Wuldmuller ;

De Dusseldorf, MM. Schadow, Lessiny, Kohler, Hasenclever, Hildebrandt, Sohn, Tiedemann, Kamphausen, Achenbach, Schirmer, Gude, Boser, Meyer, Happel, Hengsbach, Hilgers, Ch. Hubner, Klein, Janssen, de Kalkreuth, Leu, Rausch, Quentell, Buvinier, Lindlar;

De Francfort, MM. Ph. Veit, Steinle, Reiffenstein, Becker, Morgenstern, Posé, Ed. de Launitz;

De Cologne, M. Osterwald ;

De Heidelberg, M. Saul ;

De Stuttgardt, M. Peters ;

De Clèves, M. Rademacker ;

Pour la Suisse, MM. Diday, de Genève ; de Schwanden, P. et Th., de Stans ; Zeller, de Zurich ; Hauzer, Bourcard-Schonaur, Mulier et Horner, de Bâle ; et Duval, de Genève ;

Pour la Hollande, MM. Kruzeman, Schelfhout, Waldorp, Vanhove père et fils, Bles, Verveer, Royer, Boomer, Marckelbach, Dubourg, Tenkate, Verlegt, Kannemans, de Bourbon, de Haan, Donckers, Vanderven, Hane, L. Meyer, Weissenbruch, Hardenberg, Van der Maaten, Destrée, Breichaus de Groot, Schosel, Bilders, Andreve, Mme Martin.

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

I

ÉCOLE FRANÇAISE.

HISTOIRE, CHEVAUX.

THÉODORE GÉRICAULT,

NÉ EN 1791. — MORT EN 1824.

L'homme qui passe pour avoir donné en peinture le signal de la réforme, est sorti de l'atelier de Guérin; de sorte que le plus pur représentant de l'art classique a vu grandir dans le sein même de son école le principe de cette réaction violente qu'on appela bientôt le romantisme, et qui n'était encore, dans Géricault, qu'un retour à la réalité forte et simple. Chose étrange! le premier qui protesta contre les nudités grecques et contre la race d'Agamemnon, avait été formé par le peintre de *Phèdre*, de *Clytemnestre* et du *Sacrifice à Esculape!*

Gros avait prêté un sentiment héroïque à la vérité de l'action même vulgaire; il avait vu le côté humain de la noblesse que David enseignait. Géricault devait continuer ce mouvement, mais en osant davantage, en poursuivant la réalité plus loin encore, en y découvrant une poésie profonde, et surtout en rompant avec la tradition antique dans ce qu'elle avait d'antipathique au génie français. Fils d'un avocat de Rouen, Géricault était né dans cette ville en 1791. Malheureusement pour lui, sa naissance fut aussi prématurée que sa mort. S'il fût venu au monde quinze ans plus tard, il eût pu jouir, dès son vivant, de la gloire que lui méritaient ses œuvres; mais son génie se produisit avant l'heure, et il mourut à l'âge de trente-trois ans, mal apprécié encore, compris seulement d'un petit nombre, et dédaigné de tous ceux qui étaient alors les oracles du goût. Maintenant qu'on a vu disparaître les dissidences passionnées dont les œuvres de Géricault furent l'objet, il est permis de mesurer la valeur de ce fier peintre, de raconter sa vie si courte et ses travaux si tôt interrompus.

Géricault fut destiné à une éducation soignée et littéraire. Il avait quinze ans lorsque son père le fit entrer au Lycée impérial, aujourd'hui Collége Louis le Grand. Il lui arriva là ce qui arrive à toutes les âmes bien trempées : ses goûts dominants se révélèrent avec énergie, et il en fut tourmenté au point qu'il ne put achever ses études classiques, impatient qu'il était de peindre des chevaux; car les chevaux étaient une passion pour lui dès l'enfance. Dans ses jours de sortie du lycée, il allait au manége, ou bien il courait chez Franconi, qui était, à ses yeux, le plus grand des hommes. Enfant naïf, il épiait à la porte des grands hôtels la sortie des duchesses, et, comme M. Dorcy me l'a raconté, il était tellement charmé à la vue de ces Mecklembourgeois à haute encolure qui traînent les équipages de luxe, qu'il les suivait longtemps des yeux et des jambes, comme les gamins de Paris suivent les tambours.

Quand il eut dix-sept ans, il quitta le lycée pour entrer dans l'atelier de Carle Vernet, où il devait trouver à satisfaire sa double prédilection pour la peinture et pour les chevaux; mais il ne voyait là que des types fins et maigres, des chevaux de main, des coureurs, et il se sentait porté de préférence pour les races vigoureuses, sans doute à cause de l'énergie de son tempérament. Sorti de chez Vernet, Géricault se présenta dans l'école de Guérin; mais il y apportait des préoccupations de coloriste qui devaient paraître ridicules à l'académicien austère. Géricault, ayant fait ses premières études au Musée, y avait tout de suite copié des Rubens, audace inouïe pour ce temps-là; de sorte qu'il arrivait avec des tons roses, des formes maniérées et beaucoup de hardiesse, dans ce sanctuaire des contours académiques, des figures sculpturales, des sages, des héros et des dieux. Dans un milieu pareil, le jeune homme se sentait mal à l'aise; il avait conçu l'espoir de devenir quelque jour un peintre illustre, et son maître affectait de n'y pas croire. Bien plus, Guérin lui conseillait de renoncer à la peinture, soit qu'il eût en effet cette pensée, soit qu'il voulût ainsi venir en aide aux répugnances que manifestait pour cet art le père de Géricault. Tout cela le blessait, mais ne le décourageait point. Au sortir de l'atelier de Guérin, il compléta son éducation par la lecture des poëtes anglais, par l'étude de l'italien, de la musique, et par sa présence assidue aux cours d'antiquités. Il se mit aussi à peindre d'après les maîtres, cherchant à surprendre leur style ou à s'en inspirer. Il avait fait chez Guérin la connaissance de plusieurs de nos grands artistes d'aujourd'hui : Léon Cogniet, Eugène Delacroix, les deux Scheffer, Henriquel Dupont, Champmartin; et il s'était lié particulièrement avec M. Dedreux Dorcy, praticien fort distingué, le plus habile, dans ce temps-là, de la classe de Guérin, mais qui, ayant de la fortune comme Géricault, se sentait disposé à la dépenser largement avec lui, fût-ce même au détriment de son art.

Géricault était alors un beau jeune homme, d'une taille au-dessus de la moyenne, élégant et bien fait, aimé des femmes et les aimant, remarqué déjà aux courses du Champ de Mars. De nos jours, c'eût été un membre du club des jockeys, un des héros de Chantilly et du *steeple-chase*, un *lion* enfin, dans tout l'éclat du mot; mais les plaisirs, les folles cavalcades, ne nuisaient point aux études

de Géricault.... que dis-je? ils fournissaient matière à ses observations favorites, et c'était le peintre, en lui, qui allait au bois.

Du reste, son père et sa famille étaient si contraires à ses goûts pour la peinture, qu'il n'avait pas même d'atelier à lui. Il peignait tantôt chez M. Dorcy, tantôt chez d'autres camarades. En 1812, il loua provisoirement un magasin vacant sur le boulevard Montmartre, en face des Panoramas, et c'est là qu'il peignit *le Chasseur de la Garde*, portrait équestre de M. Dieudonné, dans son costume de lieutenant des guides de l'Empereur. Je ne connais pas de peinture plus saisissante, plus fière. Le cavalier porte un colback et une culotte de daim collante. Retourné vers le spectateur, il tient un sabre courbe et semble commander la charge. Le terrain est difficile, pierreux et tellement escarpé, que le cheval y fait un écart très-hardi, mais très-naturel; on dirait que son fer retentit sur le roc et va en faire jaillir le feu. Le vent agite le plumet du colback et emporte la pelisse aux manches volantes. L'écuyer est solide, parfaitement d'aplomb et calme sur ce coursier qui s'emporte et se cabre. A droite, sous les pieds du cheval, on aperçoit une mêlée qui rappelle les plus chaudes rencontres de Bourguignon; des affûts brisés, des hussards chargeant à bride abattue, se projettent sur la flamme d'un éclat d'obus. A gauche, ce sont d'autres cavaliers fougueux qui occupent le fond. Le ciel est orageux, comme il sied à une composition aussi mouvementée, de sorte que l'impression du tableau est une, et par cela même profonde, impossible à oublier. Le cheval est gris-pommelé sur la croupe; sa tête est fière et pleine de feu; sa queue est nerveuse et largement enlevée.

Qu'on se figure l'effet que dut produire sur le vieux peintre cette œuvre hardie, où l'impétuosité du disciple se mêlait pourtant à la gravité du maître. « D'où cela » sort-il? s'écria David, un peu troublé; je ne reconnais » pas cette touche. » Et en effet, on pouvait remarquer une certaine sobriété magistrale dans cette peinture qui avait aussi tout le feu de la jeunesse, et dont l'auteur n'avait que vingt ans. Pas de clinquant dans les accessoires de ce riche costume; pas de coquetterie dans le rendu des parements, des boutons, de toutes ces lourdes broderies de la veste. Si la noble et pâle figure du cavalier ne se détache pas assez de ce qui l'entoure, et ne paraît pas suffisamment modelée, c'est qu'elle se trouve du même ton que la passementerie de l'uniforme. Mais aussi que d'élan, que de poésie dans cette composition, dont le motif était si simple! C'est là le portrait comme l'ont compris Van Dyck et Velasquez, toutefois avec un accent d'originalité, un mouvement nouveau, une harmonie particulière, quelque chose qui ne ressemble à rien de ce qu'on a vu. La touche est aussi mâle que l'action, et le pinceau aussi fier que le modèle. Voilà un portrait équestre qui est à lui seul toute une épopée. Et cela est si vrai, qu'en voyant ce cavalier vous êtes tout entier à la bataille dont il fait partie; votre âme est saisie par ce grand tumulte qui règne sur la toile depuis le sol jusqu'aux nuages.

Tels furent les débuts de Géricault. *Le Chasseur de la Garde*, qui orne aujourd'hui le salon rouge au Palais-Royal, causa dans le monde plus d'étonnement que d'admiration. Mais Géricault venait de prendre sa place. Gérard, Gros, Guérin lui-même, ne s'y trompèrent point. Le tableau qui fait pendant au *Chasseur*, dans ce même salon du Palais-Royal, est *le Cuirassier blessé*, que Géricault termina en peu de jours pour avoir quelque chose à exposer au salon de 1814. C'est un soldat démonté, qui retient son cheval par la bride sur un terrain glissant et incliné. Le cheval est bai-brun, et sa tête est d'un type qui rappelle ceux de Gros. En dépit du raccourci, la croupe touche presque à l'encolure, et l'étroitesse de la toile semble avoir fait en cet endroit sacrifier la rigueur des proportions; le malheureux cuirassier lève les yeux au ciel et n'y voit que des nuages noirs, lourds, métalliques, légèrements bordés d'une lumière sinistre. Embarrassé dans ses bottes à l'écuyère, affaibli par sa blessure, il plie sous le poids de sa détresse. D'une main il tient le mors de son cheval cabré; de l'autre il s'appuie sur son sabre. Sa tête, d'une expression énergique, mais désolée, est tout entière dans le sentiment de certains modèles de *la Bataille d'Eylau*. Tout cela, du reste, est dans des proportions colossales. Le paysage est sans doute celui de la Russie, car c'est un fond triste, indécis et sombre. On sent qu'il y a là une allusion à quelque grand malheur; on devine le désastre de toute une armée derrière ce simple soldat qui appelle la mort en maudissant la fortune. Pour faire un héros, le peintre n'a eu besoin que d'un cuirassier.

Ce fut dans l'intervalle des deux expositions, en 1813, que Géricault fit à Versailles ces deux superbes études de croupes et de poitrails qui sont aujourd'hui dans le cabinet de lord Seymour, où nous les avons vues. *L'Étude de croupes* est un chef-d'œuvre de naturel. Les diverses attitudes que prend le cheval au râtelier, s'appuyant négligemment, et non sans coquetterie, tantôt sur une hanche, tantôt sur l'autre, quelquefois râclant le sol de la pointe d'un de ses sabots; ces caprices de pose, ces mouvements inquiets de la queue, toutes ces nuances si sensibles et pourtant si fines, Géricault les a rendues avec un bonheur inouï. Ce sont des étalons de toutes les espèces, de toutes les tailles, de tous les tons : gris-moucheté, alezan, bai-brun, soupe de lait... les connaisseurs y retrouvent avec plaisir tous ces divers poils. On y reconnaît aussi l'atmosphère chaude et grasse des haras, et jusqu'à cette propreté de la paille, particulière aux écuries bien tenues. Quant à l'*Étude des poitrails*, c'est une série de sept chevaux rangés sur un cadre oblong d'environ un mètre de longueur, et tous admirables par leur fierté et leur élégance. Ces chevaux, vus de front et par conséquent en raccourci, présentaient une suite de difficultés, les plus ardues certainement que puisse aborder un dessinateur. Géricault s'en est merveilleusement tiré, sans effort apparent et comme du premier coup. Évidemment, le peintre qui étudiait ainsi les chevaux les connaissait déjà bien.

Mais une remarque toute particulière nous a été suggérée par la longue contemplation de cette précieuse étude. Les peintres qui ont fait des chevaux ne paraissent pas s'être occupés jusqu'ici de la robe du cheval. Gros, lui-même, ne s'est pas écarté sur ce point de la convention généralement adoptée. Ses chevaux n'ont d'autre tissu que le grain de la toile ou l'épaisseur de la pâte. Géricault, dans une simple étude, s'est cru obligé à de plus grands scrupules, et sur la toile dont nous parlons, il est facile de discerner jusqu'à la nature et à la marche du poil. On distingue les endroits où le poil est couché de ceux où il se relève pour changer de direction; et, par exemple,

sur un cheval brun dont le chanfrein est éclairé d'une longue traînée blanche, on peut voir, rendu par un rare et charmant artifice de pinceau, ce mouvement du poil qui se rassemble entre les deux sourcils, pour, de là, se diviser et s'étoiler sur la tête.

Au lieu de continuer ses fortes études, Géricault abandonna tout à coup la peinture pour s'engager dans les mousquetaires. On était en 1814, et il y avait alors autour des Bourbons revenus au trône une sorte de jeunesse dorée, qui s'était organisée en corps d'élite pour témoigner de son dévouement à la dynastie restaurée, et aussi pour le secret plaisir de se distinguer par un magnifique uniforme où l'or se mêlait à l'écarlate. Géricault avait beaucoup d'amis parmi ces jeunes aristocrates, et ils lui persuadèrent de quitter ses pinceaux. Géricault était naïf, bon camarade ; il se laissa facilement séduire et entraîner. En le prenant par son côté chevaleresque, en flattant ce grand amour qu'il avait pour l'action et pour tout ce qui est périlleux ou inattendu, on lui fit désirer de porter ce dolman qu'il avait peint en maître, et de se vouer à cette vie de parade où figurait avec éclat un écuyer de sa tournure et de sa vigueur. A peine mousquetaire, Géricault se repentit de sa faiblesse : il s'aperçut qu'il entrait beaucoup de morgue et de vanité dans cette dévotion bruyante à la monarchie; mais, loyal et fidèle, il accompagna Louis XVIII en exil quand vinrent les Cent-Jours, et il resta sous les drapeaux jusqu'au licenciement de son corps.

Rendu à sa palette, le vélite royaliste ne songea plus qu'à se replonger dans l'étude. Plein d'une admiration exaltée pour les tableaux de Gros, il passait des heures entières à les contempler; et l'on assure qu'il paya jusqu'à mille francs le droit d'exécuter une copie de *la Bataille de Nazareth*. Il ne prononçait ou n'entendait prononcer le nom de Gros qu'avec respect, et il parlait de ses œuvres sur le ton de l'enthousiasme, paraissant désespérer d'atteindre jamais à une pareille hauteur. Quant aux chevaux, pourtant, Géricault me semble être allé plus loin que Gros lui-même, sous un seul rapport; Géricault est le premier peintre qui, après avoir observé les diverses races du cheval, ait fini par en trouver la véritable expression dans ce qu'elle a de plus générique. Carle Vernet a choisi les chevaux fins. Horace les chevaux de troupe; Gros a fait le cheval arabe de pur sang; Vandermeulen avait représenté le cheval danois à large croupe; Van Dyck, le cheval espagnol à tête moutonnée : Géricault est peut-être le seul qui ait peint le cheval. Quoi qu'il en soit, rien ne fait plus honneur à Géricault que cette franche admiration qu'il professait pour les ouvrages d'autrui. Elle prouve que son âme était incapable de jalousie: et nous savons même, sur ce point, qu'il poussait la droiture jusqu'à l'ingénuité. Quand il avait découvert quelque beauté dans les travaux d'un artiste, il éprouvait un sincère plaisir à les mettre en relief. On le vit copier à l'huile, jusqu'à trois fois, de simples aquarelles qui n'avaient rien de remarquable, si ce n'est un petit coin de ciel, un accident de terrain... que sais-je? des cavaliers fuyant dans le lointain, et qu'il aurait voulu saisir dans la justesse de leur fugitive allure.

Cependant, il ne suffisait plus à Géricault d'avoir étudié en France; il crut devoir payer son tribut à cette mode ancienne (que les humoristes appellent un préjugé) du voyage en Italie, consécration dont tous les talents avaient alors besoin, et dont il aurait pu, lui, se passer. Ce fut en 1817 que Géricault partit pour l'Italie, et l'on assure que des chagrins intimes contribuèrent à lui inspirer le désir de visiter les solitudes de la campagne de Rome. Arrivé dans cette patrie des dessinateurs illustres, Géricault s'y modifia profondément. Il s'éprit des fresques de Michel-Ange et de tant d'autres ; ces tons effacés des peintures d'église, auxquels la vétusté, la fumée des cierges, l'altération de la couleur elle-même, ont enlevé leur éclat, tout cela le séduisit. Mobile et impressionnable, il commença à douter de sa force ; il se demanda ce qu'il était en présence de ces colosses que la distance grandit encore, et il se mit à faire *gris* et *brun* de propos libéré. Revenu d'Italie, Géricault se moquait déjà de la couleur : il plaisantait, sinon Rubens lui-même, du moins ses adeptes, et il parlait des tons *roses* avec une légèreté ironique et un sourire de dédain. Tant il est vrai que voir l'Italie n'est pas utile à tout le monde. Les hommes forts risquent beaucoup de perdre leur originalité au contact de tous ces morts célèbres, avec lesquels il n'est plus possible d'entrer en discussion, et qui imposent leur beauté à qui les contemple. Quelques génies du Nord ont pu visiter impunément Florence, Sienne, Rome, admirer Giotto, le Pérugin et Simon Memmi, au besoin, mais revenir avec leurs défauts, c'est-à-dire avec leur nature propre. Rubens, par exemple, est resté Flamand, avec un peu plus de noblesse. Poussin, quoiqu'il ait passé à Rome la plus grande partie de sa vie d'artiste, a su conserver la tradition française, dont il était la plus puissante personnification. Mais cela n'arrive qu'aux génies robustes, à ces hommes qui ont une si forte consistance, que leur moral, comme leur physique, s'acclimate partout, sans pour cela se transformer. Géricault, avec sa nature nerveuse, ouverte aux impressions, dut subir facilement les influences extérieures. Il crut devoir abdiquer, en effet, ses qualités de coloriste. L'altération momentanée qu'en éprouva son talent fut si notable, qu'il n'osait déjà plus faire des chevaux *nature*, dominé qu'il était par le souvenir de ces chevaux à la tête pensive, que l'on voit dans les tableaux de Jules Romain ou dans l'*Attila* de Raphaël, chevaux singuliers dont le seul tort est de paraître prendre part au sujet et s'intéresser au pape.

Enfin l'occasion se présenta pour Géricault d'entreprendre une vaste composition et de prendre rang parmi les maîtres. Il choisit pour sujet *le Naufrage de la Méduse*, dont l'affreux récit, vingt fois réimprimé, occupait alors tous les esprits : terrible sujet, qui convenait parfaitement au caractère particulier de son génie. Il s'y prépara, du reste, par les plus sévères études. Il s'inspira de l'aspect de la mort, chercha des figures désolées, et ne craignit pas de parcourir les hôpitaux pour y surprendre les altérations de la douleur et l'image du désespoir.

Quiconque a visité le Louvre connaît *le Naufrage de la Méduse*. Ceux qui n'ont jamais vu cette grande machine peuvent s'en faire une idée d'après la gravure de Reynolds. C'est une scène d'horreur éclairée par un rayon d'espoir. Quinze malheureux, à la peau livide, à moitié nus, les yeux caves et la mine farouche, sont rassemblés par groupes sur un radeau disjoint et envahi par la mer. De cent quarante-huit personnes qui avaient été confiées à cette frêle embarcation, il ne reste que ces quinze hommes, nourris depuis huit jours avec la chair de leurs semblables morts de faim ou tués à coups de sabre dans une révolte

qui était venue s'ajouter à tant de malheurs. Tout à coup le canonnier ayant aperçu à l'horizon un bout de voile, a poussé un grand cri, et tous, comme des cadavres galvanisés, se lèvent en étendant les bras vers le côté où apparaît le navire. Ceux qui ont conservé quelque force cherchent à se hisser sur des tonneaux pour agiter du linge en signe de détresse, de manière que toutes les figures du tableau suivent un mouvement général d'ascension, jusqu'au point le plus élevé, où est l'espérance. Quelques-uns pourtant, n'ayant plus qu'un souffle de vie, restent couchés sur les ais du radeau, à demi portés par les vagues. Ici un jeune homme en délire s'arrache les cheveux, en se roulant sur les planches. Là un vieillard, tenant sur ses genoux son fils mort, demeure muet, immobile et comme foudroyé. Sourd à la voix de ses compagnons qui l'avertissent de la délivrance, indifférent à la vie et le cœur fermé, il regarde d'un œil fixe les flots de la mer, qui vont être la sépulture de son fils, sépulture éternellement agitée par les tempêtes et où la tombe n'a point de repos!

Que les moribonds soient du même ton que les morts; que les draperies, les voiles, le mât, les cordages, soient d'une couleur uniforme, il faut en féliciter le peintre, puisqu'il n'avait pas d'autre moyen, dans un pareil sujet, d'arriver à cette sombre harmonie, si nécessaire à la puissance de l'émotion. L'unité, voilà le secret des impressions fortes, et Géricault l'a si bien compris, qu'aucun de ses épisodes ne divise l'intérêt ou ne distrait l'attention, et si vous revenez souvent à cette tête pétrifiée du vieillard, c'est qu'elle résume à elle seule toute la catastrophe.

Il manque au *Naufrage de la Méduse* l'immensité de la mer. Le peu qu'on en voit, il est vrai, est d'une beauté rare. Jamais je n'ai vu mieux peindre les eaux de la mer, ces eaux lourdes, profondes, où les corps ne s'enfoncent que lentement, et qui, dans les temps d'orage, perdent leur transparence, au point qu'on peut presque dire sans exagération qu'elles ont une apparence de solidité; mais cette exécution magnifique ne rachète pas l'absence de l'impression que produirait l'aspect de l'Océan se mêlant au ciel de toutesparts...*Pontum undique et undique pontum*. Je voudrais y voir l'homme plus petit et la nature plus grande : la lutte serait plus inégale et partant plus terrible. M. Eugène Delacroix l'a parfaitement senti lorsqu'il a composé cette dramatique *Scène de naufrage* qu'il exposa au salon de 1841. En isolant sa barque, en évitant de lui donner un point d'appui sur les bords du cadre, il semble avoir profité de l'erreur de Géricault et n'avoir dégagé sa perspective que pour augmenter l'effroi qu'il voulait produire en nous. Du reste, dans *la Méduse*, on devine la mer rien qu'à voir agiter dans l'air la draperie qui appelle au secours. Cette seule action ouvre à l'esprit comme aux yeux l'étendue des abîmes, et donne à l'espace des proportions infinies. L'imperceptible voile qu'on croit apercevoir au loin ajoute encore à cette immensité de l'horizon qui serre le cœur, sans parler de ce qu'il y a de poétique dans cette image de l'espérance que les yeux de l'homme poursuivent toujours, quelque lointaine et invisible qu'elle soit.

L'exécution du *Naufrage de la Méduse* est aussi belle que la poésie en est saisissante et terrible. Sous le rapport du faire, cette toile est un des ouvrages les plus saillants de l'école française. Elle est traitée dans une grande manière avec la facile largeur des Jouvenet, mais avec plus d'intensité. La touche est sûre et ferme comme celle de Gros, et l'admirateur passionné de ce grand maître a su appliquer le précepte que Gros avait toujours à la bouche, et qui est, d'ailleurs, si difficile à suivre : *Toucher et laisser*. Du reste, la pratique de Géricault tranche sur toute la peinture de l'école de David, laquelle ne s'est permis d'épaisseur que dans les lumières, afin de ne pas ôter aux ombres leur transparence. Géricault, en s'écartant de ces principes, a donné à sa peinture la vigueur de l'aspect et la solidité qui résiste aux effets du temps.

Géricault était modeste comme il sied à tout homme bien élevé; mais il avait toute la conscience, ou si l'on veut, tout le pressentiment de son génie, et l'on peut même dire, en ce sens, que sa modestie n'était qu'une forme de son légitime orgueil. S'il réclamait lui-même contre les trop grands éloges que ses amis accordaient à ses premiers ouvrages, c'est que ces ouvrages n'étaient réellement que très-peu de chose pour lui, en comparaison de ce qu'il avait rêvé. *Le Naufrage de la Méduse* n'était à ses propres yeux que la préface des grandes choses que couvait sa pensée; il n'avait fait par là qu'ouvrir cette série de sujets terribles où sa forte nature se complaisait, et par où il voulait émouvoir les hommes. Voilà pourquoi il ne pouvait entendre sans quelque dépit que l'on vantât son *Naufrage de la Méduse*, comme s'il eût craint qu'on ne prît cette toile pour le dernier mot de son génie. Quand il l'eut retirée de l'exposition, n'ayant pas d'atelier assez grand pour la recueillir (il l'avait peinte dans le foyer du théâtre Favart), il pria M. Léon Cogniet de vouloir bien s'en charger et lui donner asile dans son atelier de la rue Grange-aux-Belles, lui demandant cela comme une insigne faveur. On juge de quelle façon M. Cogniet accueillit cette prière.

On ne peut, du reste, se faire une idée de l'étrangeté des jugements qui furent portés en ce temps-là sur *le Naufrage de la Méduse*. La lecture des incroyables appréciations qu'on osa imprimer alors sur ce malheureux Géricault est faite pour décourager à jamais la critique. Quant à lui, il n'attachait pas, je le répète, une grande importance à son œuvre, et il hochait la tête quand on le complimentait. Un de nos amis, l'ayant rencontré au salon de 1819, lui montrait du doigt son *Naufrage* en lui disant : « Voilà de la grande peinture. — De la grande peinture, cela! reprit Géricault; mais c'est un tableau de chevalet! Ah! la peinture, continua-t-il en s'échauffant, c'est la peinture avec des baquets de couleurs et sur des murailles de cent pieds. »

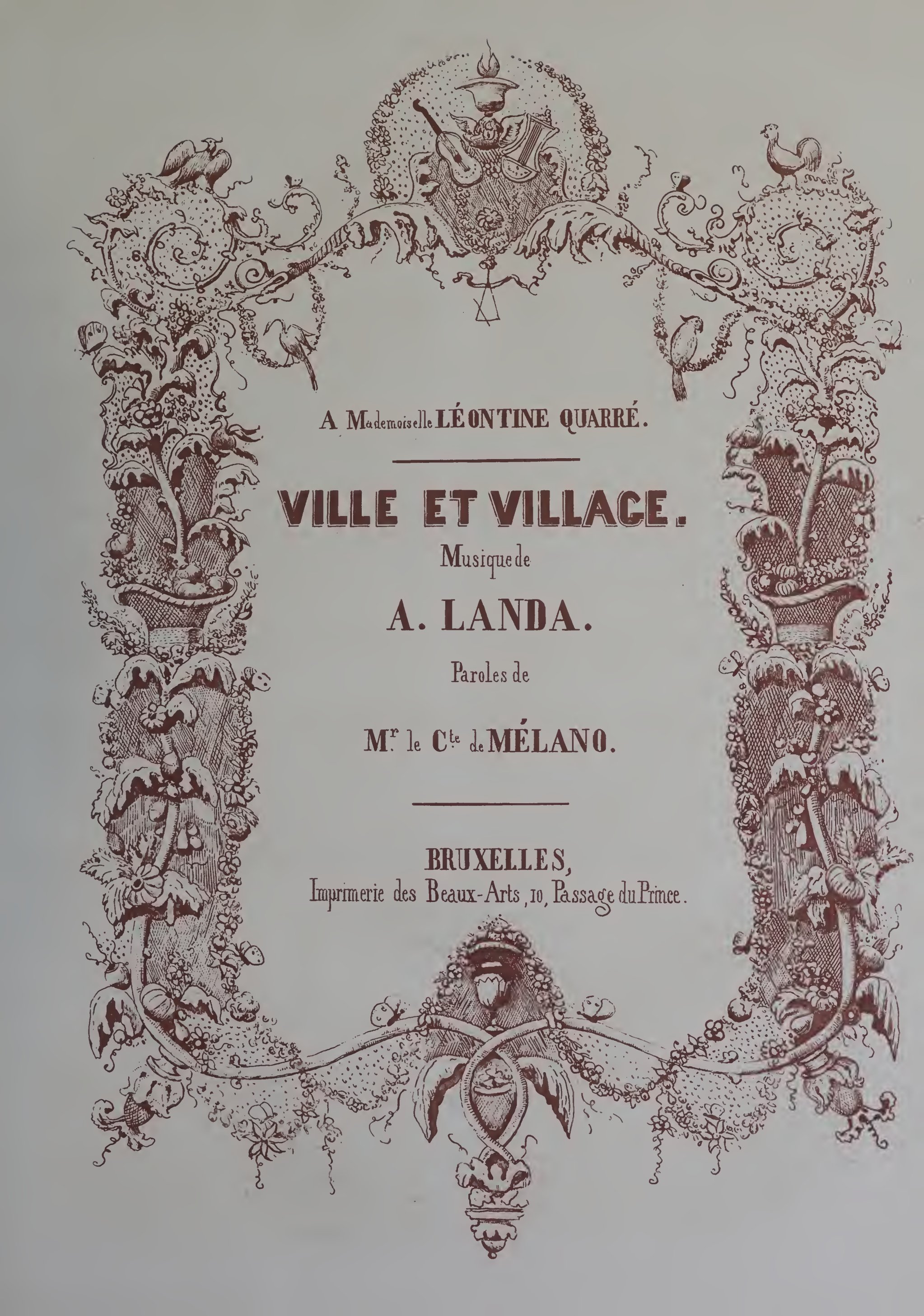
(*La suite à un prochain numéro.*)

De la création d'un musée historique à Bruxelles.

La création de cet important établissement a déjà occupé un savant académicien qui a soumis ses vues au ministre de l'intérieur. Nous empruntons au *Résumé* quelques réflexions, avec l'espérance de les voir discutées et adoptées par l'opinion publique qui en amènera la réalisation.

Le titre seul de *Musée historique* désigne assez le caractère et la nature des objets d'art qu'il importe de recueillir; il s'agit de compléter au moyen de la peinture et de la gravure les collections réunies à la porte de Hal, au *musée d'armures, d'antiquités et d'artillerie*.

Beaucoup de tableaux et de gravures très-précieux comme



A Mademoiselle LÉONTINE QUARRÉ.

VILLE ET VILLAGE.

Musique de

A. LANDA.

Paroles de

Mr. le Cte. de MÉLANO.

BRUXELLES,
Imprimerie des Beaux-Arts, 10, Passage du Prince.

VILLE ET VILLAGE.

Musique de H. Landa. Paroles de Mr. le Comte de Mélano.

p f p

Sous ces ver tes char - - - - mil - - - - - - - - - - - - les

f p p

j'en tends le tam - - bou - - rin je vois tous ces qua - - dril - - - - -

p

les heu - - reux de leur des - - tin de ces jeunes, jeu - nes fil - let - tes.

rall legg

j'ai - me les voix d'en - fants j'ai - me j'ai me les paquerettes sur leur front de seize ans j'ai - me les pa - que

poco a poco rall.

ret-tes sur leur front de seize ans; ah - - -

monuments historiques, comme reproduction fidèle d'une époque de nos annales, seraient déplacés dans un musée de peinture, à cause de la faiblesse de l'exécution, du manque de talent de l'artiste. Ce sont ces tableaux et ces gravures, témoins d'une autre âge, empreints de cette couleur locale que rien ne remplace, et où les grands artistes peuvent trouver d'utiles inspirations, qu'il convient de recueillir et de disposer par ordre chronologique. Les salles du Musée de la porte de Hal sont parfaitement appropriées à cette innovation, qui porterait bientôt ses fruits.

Les études historiques et les travaux des poëtes et des écrivains dramatiques trouveraient là de précieuses ressources. Avec une faible somme allouée chaque année à cette collection, on remplirait aisément le but que nous indiquons, dont les premiers monuments se trouvent déjà au Musée de Bruxelles. Que les journaux développent cette idée, qu'ils l'examinent sous ses différentes faces; les résultats ne se feront pas attendre.

VARIÉTÉS.

Nouvelles des arts et de la littérature.

Les galeries provisoires, destinées à l'exposition générale des Beaux-Aarts, ne sont pas encore entièrement terminées, mais on peut juger de l'effet que produira cette construction qui offre un aspect vraiment monumeltal. On doit seulement regretter que ces galeries ne soient élevées que pour un laps de quelques mois, et là-dessus si le gouvernement supputait toutes les sommes absorbées, en pure perte, par les expositions des Beaux-Arts et de l'Industrie, il trouverait une économie considérable à construire un édifice définitif, consacré à ce genre de solennité, même en admettant une dépense d'un million de francs. L'importance toujours croissante de Bruxelles mérite bien un monument spécial, affecté d'abord aux expositions, ensuite aux cérémonies publiques pour lesquelles le temple des Augustins n'est qu'un local tout à fait insuffisant.

On avait espéré, dans le temps, que le Cercle des Arts prendrait à cet égard une initiative qui lui revenait de droit; si nos souvenirs sont fidèles, il avait même été question de l'emplacement choisi pour cette construction monumentale et de la somme qui devait y subvenir. La part brillante que le Cercle des Arts avait prise à l'inauguration du Marché de la Madeleine par une fête aussi somptueuse que magnifique, garantissait ce que cette institution pouvait faire.

Nous aimons à croire que le projet n'est pas abandonné, mais seulement ajourné. Les hommes éminents qui composent la commission administrative du Cercle des Arts autorisent à ce sujet des espérances qu'il serait bien important de traduire en réalités.

Le gouvernement, sans aucun doute, s'associerait à l'exécution de cet édifice monumental en assurant un subside en raison de l'emploi qu'il ferait de cet édifice, soit pour les expositions des Beaux-Arts et de l'Industrie, soit pour les grandes solennités publiques, distributions de prix, de médailles, etc.

Il y a là mieux qu'un minimum d'intérêt garanti par l'Etat; ce qui suffit de nos jours à trouver des capitaux énormes pour la plus vaste entreprise. Nous soumettons cette question à tous les artistes, et nous le faisons avec l'espoir de contribuer à fonder à Bruxelles ce musée des peintres vivants, dont le Luxembourg, à Paris, a donné la première idée. Seulement, l'hospitalière Belgique appellerait les maîtres de toutes les écoles à orner les galeries de son musée, transformé en Panthéon des arts, avec cette inscription : *Aux grands artistes vivants!*

—

Dans la réunion qui a eu lieu au Cercle des Arts, il a été rédigé une pétition afin d'obtenir du ministre quinze jours de delai pour la remise des œuvres d'art devant figurer au prochain salon. Cette pétion a été signée par la plus grande partie de nos artistes, mais nous apprenons à l'instant que la demande a été réjetée, sauf cependant pour ceux qui justifieraient que des impossibilités matérielles réelles se sont opposées à ce qu'ils puissent envoyer avant l'époque fatale.

Les artistes présents ont en même temps procédé au scrutin pour la nomination de la commission délinitive de placement et récompenses, etc. Les voix les plus nombreuses se sont prononcées pour MM. Van Eycken, Simonis, de Keyzer, Navez, Madou, Jehotte.

D'après une décision prise hier par la commission de l'Exposition des Beaux-Arts, sauf ratification par le ministre, la lithographie à laquelle donnent droit chaque année les souscriptions, sera remplacée par un objet d'art que le souscripteur pourra se faire délivrer de suite.

On sait, effectivement, que ce n'était qu'au bout d'un an que cette lithographie pouvait être achevée et délivrée. Cette fois, au moyen d'une seconde exposition dans la première, chaque billet pris pour la grande loterie donnera droit au tirage d'un objet dont se composera cette seconde série. Ce seront des gravures, des dessins, des statuettes ; ils seront délivrés à l'instant même. De cette manière, les étrangers qui visiteront Bruxelles, les oiseaux de passage enfin, souscriront sans regret, puisqu'ils auront là, toute prête, la rémunération promise en tout cas, sans perdre cependant leur droit au tirage de la grande loterie.

Nous donnerons exactement les détails de cette nouvelle combinaison, qui nous paraît être une heureuse innovation. Les souscriptions seront abondantes.

La commission reçoit chaque jour des réponses aux lettres et aux invitations particulières qu'elle a adressées aux artistes étrangers. D'après ces réponses, l'exposition sera riche en œuvres des écoles étrangères. Toutes les écoles d'Allemagne, Dusseldorf, Munich, Berlin, Cologne, etc., etc., exposent. L'élite des artistes allemands, sauf les deux sommités, Cornelius et Kaulback, qui ne peuvent envoyer leurs admirables fresques, sera présente à Bruxelles. On compte déjà soixante tableaux de Dusseldorf.

De Venise, de Florence et de Rome, des tableaux sont annoncés à la commission.

Paris apportera son contingent. Cependant, bien que des invitations spéciales aient été faites à MM. Ingres, Delaroche, rien ne fait espérer encore qu'ils exposeront, et Ary-Scheffer est fort incertain. Mais nous aurons M. Courbet et son enterrement, lesquels ont fait une révolution dans les arts au dernier salon de Paris. M. Robert Fleury et d'autres nous viendront également.

Entre autres, MM. Léon Cogniet, Decaisne, Jean Debay, Gudin, Biard, Lapito, Louis Boulanger et plus de 40 autres peintres et sculpteurs d'un mérite reconnu.

MM. Français, Rousseau, Troyon, Bodemer, paysagistes, exposeront à Bruxelles. M. Mouilleron en a écrit de Paris la nouvelle officielle. Ces artistes étant de ceux que la France compte au nombre de l'élite de ses peintres de paysages, nous pourrons donc juger du mérite d'une école universellement appréciée, surtout si, comme nous n'en doutons pas, il nous est envoyé des morceaux de choix.

Mlle Rosa Bonheur, le Paul Potter français, exposera très-positivement.

Pour l'Italie, MM. Podesti, de Rome, et Thomas Lorenzone, de Pancolico (Piémont) ;

Pour l'Allemagne, de Berlin, MM. Begas, Ed. Steinbruck, Mandel, Steffen, Wichman;

De Dresde, MM. Bendemann, Hubner, Steinla, Burchner ;

De Munich, MM. Vermeersch, Metz, Jules Lange, Stange, Zwingauer, Bade, Sleich, Zimmermann, Heinlein, Voltz, Steffan ;

De Vienne, MM. Führih, Wuldmuller ;

De Dusseldorf, MM. Schadow, Lessing. Köhler, Hasenelever, Hildebrandt, Sohn, Tiedemann, Kamphausen, Achenbach, Schirmer, Gude, Boser, Meyer, Happel, Hengsbach, Hilgers, Ch. Hubner, Klein, Janssen, de Kalkreuth, Leu, Rausch, Quentell, Buvinier, Lindlar;

De Francfort, MM. Ph. Veit, Steinle, Reiffenstein, Becker, Morgenstern, Posé, Ed. de Launitz;

De Cologne, M. Osterwald ;

De Heidelberg, M. Saul;

De Stuttgardt, M. Peters ;

De Clèves, M. Rademacker;

Pour la Suisse, MM. Diday, de Genève ; de Schwanden. P. et Th., de Stans; Zeller, de Zurich; Hauzer, Bourcard-Schonaur, Muller et Horner, de Bâle ; et Duval, de Genève ;

Pour la Hollande, MM. Kruzeman, Schelfhout, Waldorp, Vanhove père et fils, Bles, Verveer, Royer, Boomer, Marckelbach, Dubourg, Tenkate, Verlegt, Kannemans, de Bourbon, de Haan, Donckers, Vanderven, Hane, L. Meyer, Weissenbruch, Hardenberg, Van der Maaten, Destrée, Breichaus de Groot, Schosel, Bilders, Andreve, Mme Martin.

—

Il paraît positif que les bustes des ducs de Brabant qui ornaient, avant la première révolution française, les principales maisons de la Grand'Place, vont être rétablis. Ceci rappelle qu'il fut également question, il y a cinq ou six ans, lorsque fut restaurée la magnifique maison des Brasseurs, appartenant à M. Waefelaer, de réédifier sur le bâtiment la statue équestre du prince Charles de Lorraine qui s'y était trouvée pendant quarante ans et qui éprouva le même sort que les bustes des ducs de Brabant, c'est-à-dire que les sans-culottes l'anéantirent. L'idée de cette réédification fut abandonnée par le propriétaire lorsqu'il fut question d'ériger une nouvelle statue au prince Charles dans le quartier du Parc.

—

M. Marinus, directeur de l'Académie de Namur, vient de terminer

les tableaux qui lui ont été commandés par le gouvernement, et qui sont destinés à la ville de Namur. Avant-hier, M. le gouverneur de la province et le collége échevinal se sont rendus dans les ateliers de l'artiste et lui ont exprimé toute leur satisfaction.

—

Une commission, composée de M. le comte de Beaufort, inspecteur général des Beaux-Arts, Partoes et Suys, architectes, Vergote, chef de division au ministère de l'intérieur, a visité l'ancien palais des princes-évêques à Liége, de concert avec M. le gouverneur baron de Macar et M. Delsaux, architecte provincial. Immédiatement après leur inspection, ces messieurs ont rédigé, pour être soumis aux chambres, un rapport détaillé indiquant les sommes nécessaires : 1° afin de compléter l'appropriation de l'aile du palais destinée au gouvernement provincial, 2° pour restaurer entièrement cet antique et immense édifice.

—

Le projet pour l'érection, dans l'église paroissiale d'Ostende, d'un monument à la mémoire de la Reine, a été confié par l'administration communale à M. l'architecte Balat et à M. le statuaire Fraikin. Ce projet est en ce moment soumis au gouvernement,

—

On vient d'incruster, dans les deux faces principales du piédestal de Vésale, des tables de bronze sur lesquelles sont gravées, en lettres dorées, des inscriptions latines, dont voici la traduction :

« A André Vésale, père de l'anatomie, né à Bruxelles le 31 décembre 1514, mort à Zante, victime d'un naufrage, le 25 octobre 1564.

» Ce monument, érigé sous les auspices de Léolpold Ier, Roi des Belges, avec le concours de l'Etat, de la province et de la ville, et au moyen des souscriptions particulières de tout le corps médical de la Belgique, a été inauguré le 31 décembre 1847. »

—

On lit dans les considérants d'un arrêté royal inséré au *Moniteur* :

« Un premier subside de 2,000 fr. est alloué, aux termes d'un arrêté royal du 26 février, au sieur Portaels, pour l'exécution d'une peinture à fresque sur le fronton de l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg, à Bruxelles. »

Cet arrêté est précédé d'un rapport au roi, adressé par le ministre de l'intérieur, dans lequel nous remarquons le passage suivant :

« M. Portaels, artiste d'un mérite réel, qui pendant ses voyages comme lauréat du grand concours de l'Académie royale d'Anvers a étudié spécialement la peinture à fresque, m'a soumis l'esquisse d'une grande peinture à exécuter sur le fronton de l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg. Ce travail, qui m'a paru conçu avec noblesse et ampleur, nécessiterait une dépense de 10,000 fr., somme qui ne paraît pas exagérée. »

Le gouvernement supporterait la plus grande partie de cette dépense, attendu que la fabrique de l'église a déjà dû fournir une quote-part de trois mille francs dans les frais de restauration de la coupole de l'édifice.

L'administration communale de Bruxelles a décidé, de son côté, d'allouer une subvention de deux mille francs.

—

On connaît enfin les noms des auteurs du plan de notre belle basilique de Sainte-Waudru, dont la première pierre fut posée le 13 mars 1460 (et non 1560, comme on l'a cru jusqu'à présent.) Les découvertes faites à cet égard dans les précieuses archives du chapitre noble et royal de Sainte-Waudru, aujourd'hui réunies au dépôt de l'État à Mons, seront transmises incessamment par M. Lacroix à la commission nommée par l'Académie pour l'histoire des beaux-arts en Belgique. Nous nous ferons un devoir de les mettre sous les yeux de nos lecteurs dès qu'elles auront été livrées à l'impression, ainsi que d'autres documents relatifs à l'histoire locale, lesquels présentent un vif intérêt.

—

L'habile graveur d'Anvers, M. Erin Corr est occupé depuis deux ans à faire un travail de conscience et de talent dont le succès sera certain. Il ne s'agit de rien moins que de reproduire, par la gravure en taille douce, le chef-d'œuvre de l'école flamande, *la Descente de Croix de Rubens.*

L'épreuve que nous avons eu sous les yeux montre le degré très-avancé de la planche qui promet de surpasser les reproductions précédentes de l'admirable tableau. L'estampe est de la dimension de celles de Toschi, d'après Daniel de Volterre.

Le déplacement du tableau de Rubens a permis au graveur d'en prendre un trait de la plus scrupuleuse exactitude, avant que l'on s'occupât de sa restauration.

Les masses sont vigoureusement accusées, les poses sont pleines de mouvement, la vie commence à naître sous la main de l'artiste.

M. Erin Corr fait comme les bons joueurs qui pelotent en attendant partie ; il vient de publier une belle gravure d'après le tableau, *le Sauveur du monde*, peint sur marbre par Léonard de Viney et qui se trouve à la cathédrale d'Anvers.

Cette gravure en taille douce surpasse les productions précédentes de l'auteur.

Le journal *l'Univers* rend compte en ces termes de cet ouvrage :

« M. Erin Corr a reproduit avec bonheur l'expression, le fini précieux de l'œuvre du grand maître, et il a fait un véritable don aux âmes pieuses en leur offrant cette figure pleine de mystère et de douce majesté. C'est un beau travail qu'il ajoute à d'autres non moins dignes d'estime, et parmi lesquels nous citerons le portrait de Mgr l'archevêque, primat de Belgique, et le Christ expirant sur la croix, d'après Van Dyck.

« L'entourage et l'encadrement, parfaitement adaptés au sujet, en augmentent l'importance.

« Le choix de ce sujet qui manquait dans le commerce, et les qualités supérieures qui distinguent cette célèbre peinture, garantissent à l'auteur un plein succès.

« Cette belle production nous annonce ce qu'il faut attendre du grand ouvrage auquel M. Corr met la dernière main. C'est le travail le plus important qu'un graveur puisse entreprendre et que les suffrages du public ne laisseront pas sans récompense. »

—

On lit dans la *Gazette de Liége* : Nous apprenons que la commission chargée par l'administration communale d'étudier la question de l'érection des monuments que le gouvernement propose d'élever à notre illustre évêque Notger et à Laruelle, avec l'intervention de la commune, a terminé son travail. Elle propose de placer le premier de ces monuments dans la chapelle des Fonts-Baptismaux de l'église St-Jean; et la dépense est évaluée à environ 40,000 fr., somme dans laquelle la fabrique de l'église interviendrait.

Le monument de Laruelle serait érigé sur la place Verte ; on donnerait à ce dernier la forme d'une fontaine surmontée du buste du tribun populaire. La dépense serait d'environ 10,000 fr. La commisisssion réserve la communication des plans qui doivent être en rapport avec les sommes à consacrer à chacun des monuments en question.

—

L'école de peinture de Liége paraît devoir être dignement représentée à la prochaine exposition de Bruxelles. Nous avons déjà cité M. Nissen, dont la composition obtient les suffrages de tous ceux qui visitent son atelier; nous citerons, en outre, MM. Corbusier, Carpay, Soubre, Horky, d'Heur, ces quatre derniers, élèves de notre académie, qui travaillent à des compositions plus ou moins remarquables ; M. Van Roy, professeur à notre Académie, qui vient de terminer un paysage, résumant des études faites en Suisse, aux frais du gouvernement.

M. Vieillevoye est tout absorbé en ce moment par la composition d'une toile de grande dimension, retraçant largement la mort de Laruelle, qui ne sera probablement achevée qu'en 1852.

Nous ne croyons pas qu'il prendra part à l'exposition dont il s'agit.

La mort de Laruelle, commandée à l'artiste par le gouvernement, restera la propriété de la ville. (*Gaz. de Liége.*)

—

M. le comte Amédée de Beaufort vient de faire don à la ville d'Anvers d'un tableau représentant l'ancien Hôtel de Ville de cette ville, existant avant celui bâti par les Espagnols au seizième siècle.

L'Hôtel de Ville représenté sur ce tableau a été bâti vers le treizième siècle. Il se trouvait sur le terrain entre la ruelle du Sucre et l'Hôtel de Ville actuel.

Le tableau est peint en 1560 par Giles Mostaert, peintre d'Anvers.

Le conseil communal d'Anvers, a voté des remerciments à M. le comte de Beaufort.

—

L'Association des Artistes d'Anvers, dans sa dernière assemblée, a pris les résolutions suivantes :

Il a été décidé qu'il serait présenté une liste de candidats pour la nomination du jury de placement de l'exposition de Bruxelles ; que cette liste de neuf membres serait formée de quatre artistes représentant l'Ecole d'Anvers et cinq autres choisis parmi ceux qui ont été proposés par la réunion, qui a eu lieu au Cercle des Beaux-Arts à Bruxelles.

Les membres de l'Association ont pris l'engagement d'honneur de voter pour les candidats qui seraient choisis par la majorité.

Voici le résultat du scrutin qui a eu lieu :

MM. N. De Keyser, H. Leys, Dyckmans, peintres à Anvers ; Navez, Fourmois, peintres à Bruxelles; J.-B. De Cuyper, sculpteur à Anvers; Simonis, sculpteur à Bruxelles; Meunier, graveur à Bruxelles; Alp. Balat, architecte à Bruxelles.

Samedi soir la commission de l'exposition des beaux-Arts d'Anvers s'est occupée de la demande d'un délai qui lui a été adressée par les artistes réunis au Cercle des Arts à Bruxelles.

La commission a maintenu sa résolution. Les objets d'art doivent être remis le 23 de ce mois; cependant dans des cas spéciaux et pour des motifs plausibles, il pourra être dérogé à cette règle, mais les retardataires ne prendront pas part à la nomination du jury, ni au concours pour le placement. (*J. du C.*)

—

La société archéologique de Namur vient de faire l'acquisition de deux tableaux de Jupin, peintre namurois renommé.

—

Le Roi a reçu en audience particulière, au château de Laeken, M. de Bartels, consul général et conseiller de S. M. le roi de Bavière, qui a présenté à Sa Majesté M. F. Wagner, graveur fort distingué de Nuremberg, et qui jouit en Allemagne d'une grande réputation. Cet artiste a présenté au roi la *madone de Raphaël*, gravée au burin d'après l'original qui se trouve dans la superbe galerie de tableaux de M. Wuyts, à Anvers. Sa Majesté a témoigné à l'auteur sa haute satisfaction de son remarquable travail, et a engagé M. Wagner à continuer la reproduction de la descente de *croix de Rubens*, qu'il a déjà commencée.

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER.

France. — A propos de la vente des tableaux et d'objets d'art provenant de la collection du feu roi Louis-Philippe, voici quelques détails qui ne manqueront pas d'intérêt.

Un correspondant nous écrit que chaque toile qui était exhibée en public était l'objet d'un murmure, d'une exclamation, d'une réprobation et d'un dégoût profonds pour les dévastateurs de ces objets d'art. Il serait impossible de se figurer les profanations cyniques qui ont été exercées sur ces objets inoffensifs, qui n'ont commis d'autre crime que d'avoir été logés dans des appartements royaux. Je ne pourrais vous raconter toutes ces mutilations; elles sont hors de la possibilité de la narration; on ne peut se figurer à quel degré d'aberration et de folie sauvage l'homme du peuple peut arriver, lorsqu'il est ivre de vin et de révolution. Quoi qu'il en soit, et malgré leurs blessures, ces objets se sont maintenus à des prix fort honorables; un Enterrement à Rome, de Léopold Robert, a été payé 15,300 fr.; l'Amour et Psyché, de M. Picot, a été adjugé 6,400 fr. On a vendu 4,000 francs l'Arrestation de Crespierre, par M. Tony Johannot; 3,500 fr. les Femmes grecques, par M. Ary. Scheffer; 1,313 fr. Allan Mac-Aulay, par M. Horace Vernet; 1,375 fr. un Combat de corsaire, par le même; 2,400 fr. l'Empereur à Charleroi, par le même. Une malle-poste, par Schwebach, a été payée 1,280 fr.; la Femme du brigand, par Schnetz, 1,205 fr.

Le Léopold Robert est retourné à la famille d'Orléans pour compte de laquelle il a été acheté par le duc de Galiera. L'*Arrestation de Crespierre* est retournée au comte de Montpensier.

Les deux œuvres capitales de Géricault, *le Chasseur* et *le Cuirassier*, ont été adjugées pour la collection du Louvre au prix de 23,400 francs.

La vente des lambeaux du tableau de Camille Desmoulins haranguant le peuple dans le jardin du Palais-Royal, par H. Vernet, ayant eu lieu hier, M. Bonnefons de Lavialle, commissaire-priseur chargé de la vente, avait reçu une lettre dans laquelle on lui annonçait que si les déchirures sauvées du désastre étaient vendues, une personne détenteur d'une partie du tableau où était représenté Camille Desmoulin cueillant la feuille d'arbre pour en faire la première cocarde patriotique, s'empresserait de restituer ce fragment. Ce matin, la personne tenant sa promesse en faisait remettre à M. Bonnefons, sans se faire connaître, le fragment promis.

Dans la vente d'aujourd'hui, on remarque principalement des portraits historiques qui ont été adjugés. Un duc d'Albe, par Van Dyck, a été payé 2,109 fr. Le duc d'Aumale a fait acheter un Cardinal de Richelieu et un Mazarin de Philippe de Champagne, le premier 1,500 fr., et le second 2,200 fr. Deux Louis XIII, du même peintre, qui avaient été portés au catalogue, ont été retirés de la vente comme portrait de famille. Le Philippe V d'Espagne, de Rigaud, a été payé 500 fr. par le duc de Montpensier. Le marquis d'Herfort a fait encore des acquisitions : un très-beau portrait de Louis XI, dont l'auteur est inconnu, pour 800 fr. Ce tableau avait toujours été placé dans le cabinet du roi au Palais-Royal. Le lord a acheté 809 fr. une très-jolie étude de Landelle. Le Cinq-Mars, de Lenain, a été payé 960 fr.; un portrait de Charles Ier d'Angleterre, par un inconnu, est monté à 450 fr.; trois portraits aquarelles de Rosalba, un peu effacés, ont été vendus 200, 246 et 270 fr. Le peu de tableaux modernes vendus aujourd'hui ont été chèrement achetés : un paysage avec des daims, de Fielding, 345 fr.; un de Baltard, 358 fr.; les Falaises de Douvres, par Gassies, 287 fr.; des fleurs de Gallet, 280 fr. Le seul tableau sacrilié a été la grande toile non terminée de Drolling fils, représentant Mathieu Molé aux barricades, et qui n'a été poussé qu'à 71 fr.

Voici maintenant quelques autres détails non moins intéressants sur les dévastations commises en 1848, aux Tuileries, par le vandalisme des insurgés. M. Haro, restaurateur de tableaux au ministère des travaux publics, en France, a publié, sur les faits qui lui sont connus, quelques renseignements historiques qu'il nous a paru utile de consigner ici; ils concernent la *Galerie des maréchaux*.

Après plus d'une année de recherches et de travail, quatorze de ces portraits ont été retrouvés, les uns criblés de coups de fusil, d'autres couverts d'ordures qui avaient altéré la couleur, les autres enfin si horriblement déchirés qu'il a fallu les rentoiler morceaux par morceaux. Ces derniers, qui se composaient alors de plus de trente pièces chacun, ont été retouchés ou plutôt repeints entièrement par MM. Rouillard et Coignet eux-mêmes. Aujourd'hui, douze de ces portraits sont replacés, quoique l'on n'ait jamais pu retrouver ceux des maréchaux Soult et Bugeaud.

C'est donc à tort que l'on avait annoncé que les objets d'art qui existaient aux Tuileries avaient été respectés. Les dévastations ont été aussi considérables qu'au Palais-Royal. La belle toile de Winterhalter, qui représentait la princesse de Saxe-Cobourg et ses enfants, a été brûlée. La galerie du prince de Joinville entièrement saccagée, et l'oratoire gothique de la princesse Marie, ainsi que plusieurs statues exécutées par cette princesse artiste, ont été l'objet d'une mutilation que le respect pour les morts n'a pu prévenir.

La salle du Trône est une de celles qui ont le plus souffert. Non-seulement le trône fut enlevé et brûlé sur la place de la Bastille, mais tout ce qui était objet d'art ou d'ornement a été mis en lambeaux. Les murs seuls restèrent, et la salle servit tour à tour de chauffoir, de lieu de réunion, et d'hôpital pour les blessés de juin. Quoique les traces de sang et d'insurrection fussent soigneusement enlevées, la nudité de cette salle contrastait avec les restaurations opérées depuis quelque temps dans les différentes parties du palais; l'on vient d'obvier à ce disparate par un assez singulier moyen : on a tendu sur les murs de magnifiques tapisseries des Gobelins enfouies dans les garde-meubles. Elles représentent *le mariage de Louis XIV*, ce roi des rois, des audiences d'ambassadeurs, etc. On a placé des meubles de prix tout autour du salon, et au milieu, devinez quoi? La statue équestre en bronze de *Louis XIV*. N'est-ce pas une leçon? Et cela ne voudrait-il pas dire sans en douter que l'on ne reconstruit qu'avec les principes foulés par les dévastateurs!—Espérons que la statue de Louis XIV et les tapisseries des Gobelins, ces chefs-d'œuvre de la France industrieuse et florissante, n'auront pas le même sort que le trône de Louis-Philippe.

—

Nous lisons dans un journal de Paris les détails qui suivent, relativement à la statue colossale de la Reine d'Angleterre; envoyée par *la Vieille-Montagne* à l'exposition universelle de Londres :

« Le modèle de la statue de la Reine d'Angleterre a été commandé à M. Dantan aîné par la société de la Vieille-Montagne, le 15 novembre dernier.

Le plâtre-modèle a été livré le 4 février. La fonte, le moulage, la ciselure, ont été terminés en 64 jours.

Pendant ce temps, sur les dessins de M. Lenormand, architecte, s'exécutait le piédestal qui supporte la statue.

La fonte de la statue et du piédestal a eu lieu dans les ateliers de la Vieille-Montagne, sous la direction de M. Victor Paillard, fabricant de bronzes.

La hauteur de la statue avec son piédestal est de 20 pieds anglais (6 mètres). Le poids de la figure est de 2,000 kilog., celui du piédestal de 2,500.

Avant de commencer son œuvre, M. Dantan aîné s'était rendu à Londres, où il a obtenu de Sa Majesté la Reine d'Angleterre la permission d'assister à une audience solennelle à Windsor. Par ordre de la Reine, l'artiste avait été placé de manière à bien voir, et pendant deux heures il a pu faire les études nécessaires à son travail. Le sculpteur a obtenu également l'autorisation de prendre les dessins de tous les habits et bijoux royaux. Par un ordre exprès, tous ces objets ont été mis à sa disposition.

Revêtue du costume et du manteau royaux, parée de ses plus riches atours, la Reine est assise sur son trône; la main gauche tient un globe que surmonte une croix, et la droite soutient le sceptre. La ressemblance est parfaite, et difficilement trouverait-on une autre figure assise avec autant d'aplomb, d'aisance, de grâce et de convenances de la perspective. Le costume et les accessoires sont au-dessus de tout éloge. Nous avons nommé M. Dantan aîné, l'auteur du *Duquesne*, c'est tout dire.

Dans son style comme dans sa magnifique décoration, le piédestal unit la ligne antique au goût et au luxe d'ornementation de la Renaissance. Il serait trop long de décrire toute cette magnificence. Jamais encore pièce de fonte de cette dimension n'avait été à ce point de perfection dessinée, coulée et ciselée. On croirait voir une pièce colossale de riche orfévrerie.

Dans des vues d'unité, et pour que l'accessoire n'effaçât pas le

principal, le même goût dans l'ajustement, la même perfection de travail se retrouvent aussi dans la figure.

En même temps que la plupart des bons tableaux du salon arriveront à l'Exposition de Londres, la riche toilette de M. Froment-Meurice et cette belle statue témoigneront que, pour tout ce qui touche à la haute orfévrerie, à la perfection de la fonte statuaire, la France n'a point de rivaux en Europe.

Dans cette occasion, la Vieille-Montagne a travaillé pour l'honneur national, car cette statue ne lui a été commandée par personne. Le dévoûment de nos artistes est sans bornes, ils ne calculent rien quand il s'agit de nous grandir aux yeux de l'étranger : la riche toilette de M. Froment-Meurice lui aurait coûté, de sa poche, trente mille francs au moins, si la souscription ne se fût empressée de combler le déficit.

—

Dans le courant de cette année, on va ériger, en Normandie, des statues à quatre illustrations appartenant à cette province. Le 15 juin dernier, d'abord, a eu lieu, sur la place du marché du Grand-Andelys, l'inauguration de la statue de Nicolas Poussin, œuvre de M. Briant : jeune le 15 juin est le jour anniversaire de la naissance du grand peintre. Au mois de septembre prochain, la ville de Falaisie inaugurera également, sur le lieu même où prit naissance Guillaume-le Conquérant, la statue de bronze de l'audacieux bâtard, légitimé. Puis à une époque qui n'est pas déterminée encore, mais qui ne saurait dépasser le mois d'août, on érigera au Hâvre les statues de deux de ses enfants : Bernardin de Saint-Pierre et Casimir Delavigne.

—

On termine en ce moment à la fabrique de tapis des Gobelins une œuvre capitale : c'est la reproduction de la Farnésine qui est en cours d'exécution depuis dix-huit mois et qu'on espère achever pour la fin de la présente année. Cette pièce importante aura été exécutée avec une célérité sans exemple. On a appliqué pour sa fabrication une méthode nouvelle qui constitue un progrès sur les principes suivis autrefois.

—

Le consul de France au Caire, M. Delaporte, vient de faire présent au Musée du Louvre d'une tête en marbre qui lui a été donnée par le bey de Tunis et qui a été trouvée dans les fondations de la citadelle de cette ville, au milieu desquelles elle était enfouie. Cette tête représenté Astarté, divinité des Syriens et des Phéniciens ; cette divinité prise chez les Charthaginois pour Junon ou la Lune était considérée comme la déesse protectrice de Carthage où elle avait un temple et où elle était l'objet d'un culte solennel. Rien n'égalait la pompe et la magnificence de ses fêtes qui ont survécu à la chute de cette florissante république et qui ont subsisté longtemps encore sous la domination romaine.

La tête dont il s'agit remonte, dit-on, aux temps les plus anciens et était placée au centre d'un temple qui aurait été construit par Didon elle-même vers l'an 865 avant J.-C. ; elle offre un grand intérêt pour l'art et pour l'archéologie. Ce sera un monument unique dans les musées européens. Les proportions de cette figure sont colossales ; elle dépasse deux mètres de hauteur. Son état de conservation est bon.

—

En France *quatorze mille* artistes réunis par les soins de M. le baron Taylor, réclament la reconnaissance de la propriété perpétuelle des œuvres du génie, en faveur de ceux qui les ont créées. Quand les prétendants et les partis laisseront le temps à la France de respirer, elle s'occupera sans doute d'une question digne de fixer l'attention de la nation la plus civilisée du monde et qui par cela même a le plus d'intérêt dans la question.

—

Dans une vente après décès qui a eu lieu à Londres tout récemment, et où les objets appartenant à miss Harley, dernière héritière et descendante des Harley, célèbres collecteurs de portraits et de tableaux, ont été achetés à fort bas prix plusieurs vieux portraits authentiques qui ont été trouvés cachés sous des lits de plume, entre autres un beau portrait de Newton lisant Euclide, peinture exécutée par Vanderbank. La plus curieuse de ces trouvailles est un portrait de la reine Élisabeth, moins grand que nature, par de Heere, nullement flatté, et même d'une laideur repoussante, mais d'un caractère très-remarquable et d'une grande vigueur. Ce portrait, acheté d'abord pour 10 liv. st. 10 sh. (261 fr.), revendu 500 fr., a coûté 750 fr. à un troisième acquéreur. On sait que la *vierge-reine* avait défendu aux peintres et aux dessinateurs de faire son portrait, ce qui a rendu fort peu communes les images originales de cette terrible princesse.

—

Le roi de Hollande vient de faire remettre à M. Rauch la croix de chevalier de l'ordre royal du Lion néerlandais, accompagnée d'une lettre autographe dans laquelle S. M. félicite ce grand artiste sur l'exécution du superbe monument de Frédéric II qui vient d'être érigé à Berlin.

Lors de l'érection de la statue qui a eu lieu le 31 mai, sur la place de l'Opéra de Berlin, le roi de Prusse accorda une distinction non moins flatteuse au célèbre sculpteur allemand.

Cette solennité a eu lieu avec la plus grande pompe. Le roi, les princes de sa maison et plusieurs princes étrangers, y ont assisté. La reine et les princesses occupaient le balcon du palais du prince de Prusse.

Le roi, l'épée à la main, donna l'ordre de découvrir le monument; dès que le monument se montra aux regards de l'affluence innombrable, des hourrahs se mêlèrent au bruit des décharges d'artillerie et du son de toutes les cloches. Le roi ayant adressé ensuite une allocution à l'assemblée, les vivats se renouvelèrent. S. M. fit, toujours à cheval, le tour du monument, et s'entretint avec plusieurs des personnes présentes, entre autres avec des vétérans du temps de Frédéric-le-Grand, qui occupaient, au nombre d'environ 80, une place d'honneur réservée.

S. M. serra affectueusement la main au professeur Rauch, auteur du monument, lui décerna un ordre élevé et lui remit trois médailles commémoratives, l'une en or, une autre en argent et l'autre en cuivre. Après la cérémonie eut lieu le défilé des troupes et des métiers, lequel dura plusieurs heures.

Le soir, la ville, les édifices et les monuments publics furent illuminés de la manière la plus brillante. Aucun accident ne signala cette fête nationale favorisée par le temps le plus magnifique et à laquelle assistait, entre autres, une centenaire venue de la Silésie, qui avait été vivandière sous le grand Frédéric.

Les versions des différents journaux ne signalent la présence ni du czar, ni d'aucun autre prince de sa maison, ni de membres des premières maisons souveraines de l'Allemagne.

—

Le roi de Prusse vient d'honorer M. Meyerbeer d'une distinction aussi rare que flatteuse : il vient de lui envoyer son buste en marbre sculpté par le célèbre Rauch et monté sur un piédestal magnifique. S. M. avait accompagné ce cadeau d'une lettre autographe.

—

L'empereur de Russie vient d'engager plusieurs ouvriers tisseurs et teinturiers pour une fabrique semblable à celles de Beauvais et des Gobelins, qu'il se propose de fonder à St-Pétersbourg. On assure qu'on a découvert que les eaux de la Newa étaient bonnes pour ce genre spécial de teinturerie.

Nécrologie.

Les arts viennent encore de faire une perte douloureuse. M. Daguerre, dont une admirable découverte a immortalisé le nom, est mort avant-hier subitement à la campagne, qu'il habitait depuis longtemps à Petit-Brie, près Paris. M. Daguerre avait tout au plus 65 ans, mais son existence avait été assez agitée. Il était né à Cormeilles en 1786.

Artiste de bonne heure, il n'avait pas tardé à devenir un peintre habile, sous la direction de Degotti, surtout dans les gouaches, les aquarelles, et la décoration théâtrale. Les amateurs se rappelleront toujours les décorations merveilleuses qu'il composa pour les principaux mélodrames de l'ancien Ambigu. Ces ouvrages lui durent une vogue prodigieuse.

Plus tard il créa le Diorama, et l'on sait de quels remarquables tableaux il dota cet établissement, qui, bien loin d'enrichir celui qui l'avait fondé, fut pour lui une source de ruine et de chagrins. Pour se consoler, Daguerre se livra à de nouveaux travaux et, avec Niepce, de Dijon, se mit à la recherche du problème qui devait amener une révolution dans les arts, dans les sciences et étonner le monde entier. Nous voulons parler du daguerréotype.

Une recompense nationale permit alors à Daguerre de vivre tranquille et de poursuivre ses études. C'est au sein d'un repos si légitimement gagné que la mort est venue le frapper. Il avait épousé une Anglaise qui lui survit.

Le portefeuille de Daguerre est un des plus précieux que l'on puisse imaginer et tout ce qu'il laisse a une grande valeur. Dans ces dernières années, il avait encore fait de nouvelles tentatives pour rendre le daguerréotype plus utile, et nous pensons qu'il laisse des matériaux très-intéressants sur ce grand problème de la lumière employée comme agent dans la reproduction de la nature.

—

M. Antoine-Josse Joseph Delacroix, depuis plus de 40 ans un des directeurs administrateurs de l'Académie de dessin, d'architecture et de peinture de Courtray, membre de la commission directrice de la société pour l'encouragement des beaux-arts, vient de terminer sa carrière.

Charlet del.t

Imp. Passage du Prince.t

LES BORDS DE L'ESCAUT.

CURIOSITÉS ET ANECDOTES

POUR SERVIR

A L'HISTOIRE DE L'ART EN BELGIQUE.

(*Sixième article.*)

—

LES ARTISTES BELGES DANS LES PAYS ÉTRANGERS ET LEUR INFLUENCE SUR L'ART EN EUROPE.

A toutes les époques, l'art belge a exercé une grande influence dans les pays étrangers. Si, après tout ce qui a été dit à ce sujet, de nos jours, nous voyons l'historien italien Guichardin attribuer aux musiciens belges l'honneur d'avoir restauré l'art musical en Europe, nous trouvons qu'en effet toutes les écoles de musique qui répandirent tant d'éclat en Italie au xve et au xvie siècle, eurent pour fondateurs des artistes belges. Ainsi Jean Ockeghem, né dans le Hainaut vers l'an 1440, fut maître de chapelle des rois Charles VII et Louis XI. Il fonda. en France, une école d'où sortirent plusieurs musiciens célèbres. Ainsi un autre Belge, Jean Tinctor ou le Teinturier, né en 1435, devint maître de chapelle du roi Ferdinand d'Aragon et établit une école non moins fameuse à Naples. Ainsi Josquin Des Prés, né à Bavay vers le milieu du xve siècle, fut appelé le prince des musiciens de son temps et jeta les fondements de l'école romaine; Ainsi Adrien Willaert, né à Roulers en Flandre, fut maître de chapelle de Saint-Marc à Venise et commença dans cette ville une école qui fournit à l'Italie beaucoup de grands musiciens, parmi lesquels brilla Zarlino. Ainsi Cyprien Rore, qui naquit à Malines en 1516, fut le chef de l'école de Parme et mérita le surnom de *il divino*. Ainsi, enfin, Orlando Lassus, né à Mons en 1520, devint d'abord maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran à Rome et s'attacha ensuite successivement au duc de Bavière Albert V qui le combla de faveurs, à l'empereur Maximilien II qui lui conféra des titres de noblesse, et au duc Guillaume V de Bavière dont il fut plutôt l'ami que le protégé, tandis que le pape Grégoire XIII lui conférait l'ordre de Saint-Pierre à l'Éperon d'Or et que le roi de France Charles IX l'invitait à sa cour où on l'appelait déjà le phénix musical de son temps. Après ces maîtres illustres, n'oublions pas un nom moderne à la mémoire duquel nous dressâmes, il y a quelques années, un bronze bien tardif : nous voulons dire le Liégeois Grétry, qui, lui aussi, opéra, en France, une révolution dans le goût musical et dans la composition dramatique.

Les peintres belges n'exercèrent pas une moins grande influence dans les pays étrangers et n'y furent pas recherchés avec un moins grand empressement.

Au xve siècle, le nom de Jean Van Eyck retentit à la cour du roi de Naples Alphonse Ier, et un tableau de ce maître représentant l'Annonciation, fait venir à Bruges le peintre sicilien Antonello de Messine, pour apprendre le secret des couleurs à l'huile.

Au commencement du siècle suivant, Albert Durer accourt de Nuremberg pour venir admirer, dans nos provinces mêmes, les productions de la célèbre école de Bruges, dont la renommée s'est étendue jusqu'au fond de l'Allemagne.

Vers la même époque, Bernard Van Orley peignait les cartons qui servaient de modèles pour les riches tapisseries dont les princes de la maison d'Autriche décoraient leurs palais.

Plus tard, les élèves sortis de l'école fondée en Belgique par Lombard, Franc Floris et Martin De Vos, commencent à se répandre en Europe. George Hoefnagel, d'Anvers, s'attache à l'électeur de Bavière. Barthélemy Sprunger devient le peintre titulaire du pape Pie V et, bientôt après, de l'empereur Rodolphe II. Mathieu et Paul Bril, d'Anvers, concourent à la décoration du Vatican sous le pontificat de Grégoire XIII, et remplissent l'Italie de leurs tableaux. Otto Venius résista aux offres magnifiques qui lui sont faites par Louis XIII. Rubens aussi préfère la terre natale aux faveurs des princes qui le recherchent de toutes parts. Mais son élève Jean Thomas, d'Ypres, accepte le titre de peintre de l'empereur Léopold, et François Wouters, de Lierre, est d'abord peintre de l'empereur Ferdinand II, plus tard, premier chambellan du prince de Galles. Van Dyck, Van Stalbemt, et un grand nombre d'autres vont à la cour de Charles Ier, roi d'Angleterre, qui leur dispense les honneurs et la fortune. Philippe de Champagne devient le peintre de la reine Marie de Médicis et obtient un logement dans le Luxembourg. Vander Meulen est appelé par Louis XIV et chargé de consacrer par ses belles couleurs les batailles du grand roi. Gérard Lairesse, de Liége, mérite le surnom de Poussin hollandais et fonde l'Académie de peinture d'Amsterdam. Enfin Nicolas Vleughels, décoré par Louis XIV de l'ordre de Saint-Michel, est chargé de la direction de l'Académie de France à Rome et attire l'art italien vers les riches traditions flamandes, avec lesquelles Denis Calvart, ainsi que nous l'avons déjà vu, est si glorieusement parvenu à faire des disciples tels que l'Albane et Guido Reni.

Mais ce n'étaient pas seulement les musiciens et les peintres que les pays et les princes étrangers nous disputaient à l'envi et nous enlevaient à grand prix. Nos sculpteurs aussi et nos graveurs étaient recherchés de toutes parts.

François Duquesnoy, pendant qu'il remplissait l'Italie de ses marbres taillés avec un art si exquis, fut sollicité par Louis XIII de se rendre à la cour de France et mourut en chemin. Gérard Van Opstal, autre sculpteur belge, parvint, à Paris, à la dignité de recteur de l'Académie de peinture et de sculpture de cette capitale. Tandis que Mathieu Van Beveren, d'Anvers, allait consacrer son ciseau à la reine douairière de Suède, Jean Varin, de Liége, sculptait en marbre et ciselait en bronze la figure royale de Louis XIV. Ce même artiste, qui excellait aussi dans la gravure en médailles et qui obtint de Louis XIII la charge de garde général de la monnaie de France et celle de graveur des pinçons, força plus tard, par la beauté de ses ouvrages, Voltaire à écrire ces remarquables paroles : « Nous avons égalé les anciens dans les médailles : Varin est le premier qui tira cet art de la médiocrité sur la fin du règne de Louis XIII. » Quinze ans après la mort de Varin, survenue en 1672, naquit à Liége un autre graveur destiné à s'illustrer en France : ce fut Jean Du Vivier, dont le nom est si célèbre par les belles médailles sur lesquelles il retraça les glorieux événements de la vie du grand roi. Il mourut en 1761 ; et Louis XV ayant consulté l'intendant des monnaies sur le choix d'un nouveau graveur en médailles : « Sire, lui répondit cet officier, il » n'y a que les Liégeois qui soient capables de saisir l'effigie des rois » de France, et il faut attendre qu'il se rencontre un artiste de cette » nation. » Gérard Edelinck, d'Anvers, le prince des graveurs, fut attiré à la cour de Louis XIV et produisit en France tous ces chefs-d'œuvre de taille-douce qui n'ont pas encore été égalés depuis. Pierre Van Schuppen, son célèbre émule, suivit la même route et enrichit de ses ouvrages la terre étrangère. Tandis que le Liégeois Renkin Sualème construisait à Marly cette machine fameuse à laquelle il attacha son nom, le frère dominicain, François Romain, de Gand, exerçait à Paris, où il bâtit le Pont-Neuf, la charge d'inspecteur général des ponts et chaussées et des bâtiments du roi dans la généralité de Paris. Enfin, Passchen, d'Anvers, construisit la Bourse de Londres, et le Flamand Pierre De Wit, le palais électoral de Bavière.

Après les peintres, après les sculpteurs, après les musiciens, après les graveurs et les architectes, viennent maintenant les poètes belges, qui, dès les premiers siècles de la littérature romane, brillent à plusieurs cours étrangères. Jean le Nivelois, auteur du poème de la *Vengeance d'Alexandre*, était poète de la cour de Henri Ier, comte de Champagne. Quènes de Béthune, le Tyrtée de la croisade, alla exciter en France les épées des barons à la guerre sainte. Adenez le Roi, ce poète romancier si fécond, passa les dernières années de sa vie à la cour de Philippe le Hardi, où il avait suivi la princesse Marie de Brabant, fille du duc Henri III, devenue l'épouse du roi de France. Adam de la Halle, auteur de tant de jeux célèbres au xiiie siècle, accompagna Édouard d'Angleterre à la croisade. Plus tard Martin Franc, auteur du *Champion des Dames*, devint secrétaire d'Amédée VIII, premier duc de Savoie, et ensuite du pape Nicolas V. Froissart s'attacha tour à tour à Philippine de Hainaut, reine d'Angleterre, à Venceslas de Luxembourg, duc de Brabant, à Gui de Châtillon, comte de Blois, et mena une vie errante comme celle des vieux trouvères dont les noms brillent dans notre histoire littéraire au moyen âge. Enfin, Jehan Lemaire, le célèbre poète Hennuyer, avait été attaché à la cour de France et revêtu du titre d'*historiographe de madame Anne, deux fois reine*, avant d'entrer au service de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas.

Que si l'on nous demande quelle influence ces hommes ont exercée sur l'art et sur la langue, nous dirons avec M. Auguis : « C'est un » fait digne de remarque que le Hainaut, l'Artois, le Cambrésis et » la Flandre (toutes provinces de l'ancienne Belgique), qui, depuis » que la langue poétique a été achevée en France par Malherbe, » n'ont pas produit un seul poète remarquable, soient, de toutes les » provinces françaises en deçà de la Loire, celles qui, au XIIIe siècle, » aient compté le plus grand nombre d'écrivains en vers, et que » tous ces écrivains aient été regardés comme les meilleurs de leur » temps. » Plus tard, Jehan Lemaire imprima à la littérature française le mouvement qu'elle subit au XVIe siècle et qu'on attribue généralement à Ronsard, bien que le poète belge ait précédé de cinquante ans le poète français. Ronsard, étant page à la cour du roi d'Écosse, fut plus d'une fois aperçu lisant les écrits de Jehan Lemaire, que Dubellay, dans son *Illustration de la langue française*, regarde comme ayant le premier « illustré et les Gaules et la langue française, » en lui donnant beaucoup de mots et de manières de parler poétiques, qui ont bien servi même aux plus excellents de notre temps. » Le témoignage que Pasquier, dans ses savantes *Recherches*, rend du poète belge, n'est pas moins éclatant. Voici en quels termes il est conçu : « Le premier qui, à bonnes enseignes, donna vogue à nostre » poésie, fut maistre Jehan Lemaire des Belges, auquel nous sommes » infiniment redevables, non-seulement pour son livre de l'*Illustration des Gaules*, mais aussi pour avoir grandement enrichi nostre » langue d'une infinité de beaux traits, tant en prose qu'en poésie, » dont les mieux escrivans de nostre temps se sont sçeu quelquefois » bien ayder. »

Quant au rôle qu'a joué en Europe l'art belge proprement dit, la peinture, la sculpture, la gravure, il est écrit dans tous les livres, et il rayonne en chefs-d'œuvre immortels dans tous les musées et dans toutes les collections du monde. Dès l'époque où se formulait en Flandre ce style particulier d'architecture que les Anglais ont caractérisé par la dénomination de *flemisch style*, c'est-à-dire vers le milieu du XVe siècle, le poète Martin Franc, dont nous venons de parler, s'écriait dans un patriotique enthousiasme :

Si tu parles d'art de paintrie,
D'historiens, d'enlumineurs,
D'entailleurs par grande maistrie,
En fust-il oncques de meilleurs ?

Et si Louis XIV, après avoir commandé au Liégeois Jean Valdor une suite de médailles destinées à consacrer les actions glorieuses de la vie de Louis XIII, écrit lui-même au grand Corneille pour le prier d'en composer les inscriptions, — plus tard Delille, dans son poème de l'Imagination, adresse les vers suivants à un autre graveur liégeois, à Jean Du Vivier, dont il a été parlé plus haut :

Duvivier, c'est à toi de tenter ces travaux;
Et si dans nos remparts des Vandales nouveaux
Brisent des monuments que le bon goût adore,
Ton burin immortel les fera vivre encore.

Enfin, l'influence exercée par nos anciens musiciens et la réputation dont ils jouissaient en Europe, sont suffisamment établies par Guichardin, par Rabelais et par vingt-cinq autres autorités célèbres, en y comprenant le mémoire spécial qu'écrivit sur les services rendus à l'art par les musiciens belges le savant Kiesewetter, de Vienne, qui fut couronné par l'Institut des Pays-Bas.

LA MOUCHE DU TABLEAU DE FRANC FLORIS.

Si les traditions populaires sont une source précieuse pour l'histoire quand on les étudie avec l'esprit d'une critique saine et prudente, elles sont aussi une source féconde d'erreurs quand on les admet aveuglément comme d'irrécusables autorités historiques. L'anecdote de la mouche peinte sur le tableau de Franc Floris, représentant la *Chute des anges rebelles*, nous offre une preuve frappante du danger qu'il y a à introduire, sans préalable examen, les récits populaires dans l'histoire. Voici cette anecdote. D'après quelques vieux bourgeois d'Anvers, Quentin Metsys, le forgeron, dont nous avons déjà eu l'occasion d'entretenir nos lecteurs, étant allé demander la main de la fille du peintre Franc Floris, celui-ci le repousa net, parce qu'il ne voulait pour gendre qu'un artiste. Metsys, désespéré, se livra, dès ce moment, avec tant d'ardeur à la peinture, qu'il se trouva bientôt suffisamment initié aux secrets de l'art pour se produire en public. Un jour, voulant mieux savoir que par sa propre expérience, comment maître Floris préparait ses tableaux, il obtint de la fille de cet artiste d'être introduit secrètement dans l'atelier de son père. Floris avait précisément sur le métier sa grande composition la Chute des anges rebelles que l'on voit encore aujourd'hui au Musée d'Anvers. Après avoir contemplé avec admiration cette œuvre magnifique, Quentin saisit un pinceau et une palette qui se trouvaient à sa portée, et il se mit à peindre une mouche sur la cuisse d'un des anges. Puis il se retira. Le lendemain, maître Floris, étant entré dans son atelier pour reprendre son ouvrage, se plaça devant le tableau, le regarda pendant quelques minutes, et avisa tout à coup la mouche. Il crut d'abord qu'elle était vivante, et il se mit en devoir de la chasser en agitant la main et en soufflant. Comme la mouche obstinée ne bougeait pas, il s'approcha davantage et s'aperçut qu'elle était simplement peinte. Il interrogea aussitôt sa maison tout entière et voulut savoir qui avait été dans son atelier. Sa fille, éclatant en larmes et tombant à genoux, lui avoua que c'était Quentin Metsys. Floris, stupéfait d'abord en entendant prononcer ce nom, releva sa fille un moment après et la serra dans ses bras en disant : « Quentin Metsys est un artiste digne de devenir mon gendre. » Et c'est ainsi que le forgeron, devenu peintre, épousa la fille du maître Franc Floris.

Telle est l'historiette accréditée, parmi le peuple d'Anvers, au sujet de ces deux éminents artistes. De la bouche du peuple elle est entrée dans les livres, et Dieu sait combien de fois elle a été reproduite et toujours reproduite comme réelle et vraie. Récemment encore, un journal parisien l'a fait gravement passer pour telle. Mais est-il besoin de prouver que cette anecdote n'a pas le plus léger fondement historique ? Car la simple inspection des dates suffit pour démontrer qu'elle est entièrement controuvée. Ouvrons, en effet, la biographie de Quentin Metsys, ou jetons simplement les yeux sur son épitaphe telle qu'elle se trouve tracée sur une pierre incrustée dans la cathédrale d'Anvers à côté du grand portail, et nous y verrons que cet artiste mourut en 1530. Il expira dans un âge fort avancé et succomba à la suette. En interrogeant Van Mander à l'article Franc Floris, nous y lisons que cet artiste fut reçu en 1539 dans la corporation des peintres anversois, qu'il cultiva l'estime que lui portaient les comtes de Horne et d'Egmont et le prince d'Orange, enfin, qu'il mourut en l'an 1570, *in de vyftig jaren*, c'est-à-dire passé la cinquantaine. Maintenant, quand nous admettrions qu'il décéda à l'âge de 59 ans, nous le trouverions âgé de 14 ans à l'époque de la mort de Quentin Metsys. Comment aurait-il, par conséquent, pu être père d'une fille dont Metsys serait devenu le mari ?

L'histoire de l'art en Italie raconte une anecdote presque exactement semblable, qui, selon la tradition, serait arrivée, un demi-siècle auparavant, à un peintre de l'école napolitaine, nommé Antonio Solario, mais plus vulgairement connu sous le nom du Zingaro. L'abbé Lanzi, dans son grand travail sur les artistes italiens, raconte que le Solario étant devenu épris de la fille de Colantonio del Fiore (ce maître mourut en 1444), et ayant reçu de lui la promesse qu'il l'obtiendrait au bout de dix ans, s'il méritait alors d'être placé parmi les bons peintres, il changea sa forge en une académie et quitta la lime pour le pinceau. Les historiens ajoutent qu'une reine de Naples, sur le nom de laquelle ils ne sont pas d'accord, s'était rendue médiatrice de cette alliance.

Que l'histoire attribuée à Quentin Metsys soit arrivée à quelque autre artiste devenu le gendre de Franc Floris, cela est fort possible. Mais aucune des sources historiques que nous possédons sur l'art flamand ne nous donne à ce sujet le moindre éclaircissement. Toujours est-il qu'on voit une mouche sur la jambe d'un des anges qui tourbillonnent dans le tableau de Floris qui représente la Chute des anges rebelles.

A. V. H.

LE PEINTRE D'ENSEIGNES.

I

LE GÉNIE AU CABARET.

En avril 1843, je passais à Rouen, au retour d'un voyage en Flandre, avec mon ami ***. Comme il habite Rouen, il ne me laissait perdre au passage aucune des curiosités architecturales de la ville. Il me dit tout à coup : — J'oubliais une curiosité bien plus singulière. Voyez-vous ce petit cabaret, à deux pas de nous?

— Oui, ce cabaret où serpentent des ceps de vigne?

— C'est une vigne peinte.

Jamais, depuis qu'il y a des peintres, on n'a copié la nature avec plus d'effet et de vérité. Le feuillage eût arrêté Claude Lorrain; tous les linéaments étaient reproduits sans nuire à la couleur; les grappes, jaunes d'un côté, noires de l'autre, semblaient fatiguer les deux ceps; l'ombre et la lumière s'y jouaient à merveille; quelques gouttes de rosée brillaient au soleil, quelques fils d'araignée se balançaient à l'ombre. Par une supercherie du peintre, les grappes du haut étaient picorées par les guêpes, les grappes du bas étaient à demi égrenées, si bien que naturellement l'envie vous prenait de cueillir un grain à votre tour.

Nous entrâmes dans le cabaret.

— Le Parisien est-il dans la salle? demanda mon ami à la cabaretière.

La cabaretière répondit oui par un signe de tête et par un gros soupir. C'était une petite femme blonde assez laide, mais assez agréable. Elle s'attifait avec une certaine coquetterie bourgeoise; elle avait l'art de sourire aux uns, de bavarder avec les autres; enfin, elle s'arrangeait si bien dans son comptoir, que les buveurs disaient qu'elle en était l'ornement. En passant dans la salle, je n'aperçus d'abord qu'un nuage de fumée, je n'entendis qu'un bruit confus de voix avinées. Peu à peu je vis se dessiner les figures enluminées de sept ou huit buveurs discutant, les uns avec gravité, les autres avec feu, sur les affaires de l'État. Une figure me frappa surtout par sa pâleur et ses belles lignes; un rayon d'intelligence éclairait encore le front; les yeux éteints jetaient çà et là un regard noble et dédaigneux. Mais cette figure était ravagée par les passions flétrissantes; le sceau de la débauche était imprimé de toutes parts; les cheveux ébouriffés et coloriés indiquaient que le peintre, comme il le disait lui-même en jouant sur le mot, ne se peignait guère qu'à coups de pinceau; les moustaches étaient humides de vin, des rides précoces creusaient le front et les joues. Rembrandt seul pourrait vous reproduire cette physionomie de cabaret. Le costume était en harmonie : une vieille houppelande, une chemise de je ne sais quelle couleur; la chaussure était un problème, car Frédéric, par fantaisie, essuyait son pinceau sur ses souliers ou sur ses brodequins. C'était le plus ivre de toute la bande; il jetait un mot par-ci par-là, en promenant au hasard ses yeux égarés. En vain la cabaretière était venue lui recommander une enseigne de marchand, pour toute réponse il se versait à boire. Mon ami me raconta en peu de mots comment il était venu à Rouen sans dire son nom et son origine, comment, grâce à la cabaretière, il faisait là une halte assez longue, comment enfin il passait sa triste vie dans une ivresse sans trêve. A notre entrée, les buveurs cherchaient à le réveiller et à le faire parler. Je me souviens d'une de ses réponses entre autres : on lui demandait son opinion sur l'égalité. Il fit d'abord signe qu'on l'ennuyait, mais bientôt, prenant en pitié les maximes de ses compères les ivrognes, il leur dit d'une voix lente, tout en s'accoudant sur la table : « L'égalité, elle est là. » Et il montra de l'index son verre plein. « Ou bien, reprit-il, elle est dans le cimetière; c'est là qu'il y a de la justice pour tout le monde, c'est là que tout le monde a *sa place au soleil.* » Et prenant dans sa blouse une pièce de trente sous : « La liberté, la voilà; mais, reprit-il en riant, c'est la liberté en menue monnaie. » A ce mot, il retomba dans son ivresse et dans son silence.

Nous allions sortir, quand il se leva lentement; il alla vers la cheminée en trébuchant un peu, prit un charbon dans l'âtre, s'avança près de la muraille, demeura un instant immobile comme une statue, enfin traça une première ligne comme par souvenir.

« Oh! oh! dit un buveur, le voilà si loin dans la vigne du Seigneur, qu'il s'imagine peindre une enseigne. »

Le peintre d'enseignes n'entendait pas, il avait l'air d'être seul, il traça une seconde ligne qui, s'unissant à la première, formait déjà une figure humaine. Je le suivis d'un regard curieux. Il s'anima bientôt, il repoussa ses cheveux en arrière, comme un homme frappé d'une idée rayonnante; sa figure flétrie eut un moment de son ancienne noblesse. En quelques minutes il acheva son dessin. Il avait voulu représenter Madeleine aux pieds de Jesus. Je ne dirai pas que son Christ et sa Madeleine étaient dessinés de main de maître; seulement le peintre d'enseignes était parvenu, avec un charbon rebelle, à indiquer les figures avec plus d'expression que n'en trouvent certains peintres ayant pour ressource le coloris. Quand il eut jeté son dernier trait, il s'éloigna à reculons, contempla son œuvre en clignotant et se remit à table. « Allons, allons, dit-il, il faut noyer ces idées-là. »

Nous sortîmes très-émus. Le lendemain, à l'heure du départ, je songeais encore au peintre d'enseignes, quand je le reconnus qui barbouillait un tableau de fripier. Il était ivre comme je l'avais vu la veille, comme il devait être le lendemain. Ses jambes flageolaient sur l'échelle. Il répétait entre ses dents, depuis plus d'une heure, le refrain d'une chanson à boire. Je le regardais d'un œil inquiet, je n'espérais plus rien de lui, quand son pinceau tomba à ses pieds. Je le ramassai et levai la main pour le lui remettre, mais il ne me vit point; il ne voyait plus au dehors, il venait de descendre en lui-même. Une grande expression de tristesse passa sur sa figure, c'était plus que de la tristesse, c'était le désespoir sombre et morne qui n'a plus une échappée, si ce n'est la mort. Sa tête penchait sur sa poitrine, ses bras tombaient immobiles, un seul genou le soutenait à l'échelle. J'entendis un long soupir d'un cœur à l'agonie. Craignant de troubler ce moment suprême où le talent et l'orgueil, l'âme et le cœur se réveillaient pour lutter encore, j'allais m'éloigner, quoique à regret, quand Frédéric, sortant de son rêve, me prit le pinceau, en me remerciant du regard. A cet instant, le marchand d'habits, se montrant à une fenêtre, demanda au peintre s'il voulait boire avec lui. « Non, » répondit Frédéric avec un dédain de grand seigneur. Cette réponse me fit du bien; je partis en regrettant de ne pouvoir lui donner une poignée de main sans lui paraître un fou.

J'ai su depuis l'histoire de Frédéric.

II

DU DANGER DE PEINDRE LA MADELEINE AU DÉSERT.

Jusqu'en 1837, son histoire se peut raconter en quelques lignes. Son père, d'origine lorraine, peintre lui-même, paysagiste de l'école de Lutherbourg, l'avait laissé au berceau à la garde d'une mère désolée, qui s'attacha à son enfance de toute son âme. N'ayant plus que lui à aimer, elle l'aima jusqu'à l'idolâtrie, se consolant dans la pensée qu'il serait le portrait de son père, qu'il aurait le même cœur et la même figure, que ce serait pour elle le souvenir d'un amour perdu. Vous dire toutes les tendresses de cette pauvre mère, ce serait un long chapitre. Elle commençait à renaître à l'espoir du bonheur; mais le ciel lui permit à peine de sourire, il la frappa pour la seconde fois. Elle mourut en décembre 1836, laissant Frédéric seul en ce monde. Comment allait-il faire, maintenant qu'il n'avait plus le sourire de sa mère, cette parole si tendre, ce regard si encourageant! Il fut près de se laisser abattre; mais la jeunesse a tant de ressources cachées au jour du malheur, elle rebâtit si gaiement et si vite sur des ruines! Frédé-

ric pleura sa mère, il garda son image adorée dans le sanctuaire de son cœur, il vécut durant de longues semaines dans le souvenir de cette pauvre femme qui avait subi un si triste destin; bientôt les pleurs ne coulèrent plus, l'image s'effaça un peu, le souvenir perdit de son attrait si doux; Frédéric n'avait plus qu'un seul amour : il aimait la peinture comme une mère et comme une sœur. Il étudiait à l'atelier de ***. Ce peintre, par un aveuglement bizarre, désespérait de Frédéric; il le trouvait trop extravagant; il disait de lui : « C'est un garçon de talent si vous voulez, mais c'est le talent d'un fou. » Frédéric poursuivait son labeur sans trop se soucier de l'opinion du maître. Bientôt, ne trouvant aucune sympathie à l'atelier de ***, il se retira sous sa tente, mais, à l'encontre d'Achille, pour combattre avec plus de feu et de liberté. Il avait recueilli de l'héritage de sa mère à peu près deux mille livres de revenu, un ameublement assez joli, quelques tableaux et un peu d'argent comptant. Il y avait là de quoi vivre pour un garçon laborieux qui se dévoue aux arts. Frédéric résolut donc de vivre seul; il loua un atelier dans la rue Notre-Dame-des-Champs, en belle vue et en belle lumière; il se mit à l'œuvre gravement, après avoir pressé sur son cœur un vieux pinceau de son père. Il commença par une *Vierge au pied de la Croix*. Quoiqu'il eût un peu oublié sa mère, ce fut cette tendre et suave figure qui vint d'elle seule s'animer sur la toile. Cette figure une fois retrouvée, Frédéric sentit qu'il n'était pas tout à fait seul, que par la volonté du ciel sa mère venait veiller sur lui et lui dire d'espérer. Vous pensez qu'il se garda bien de se séparer de ce tableau; il le caressa de tout son amour et de tout son talent; il le suspendit au-dessus de sa couche solitaire et pieuse; il refusa, sur l'instance d'un ami, de le laisser partir. Jusque-là tout allait bien : le travail était son refuge et sa vie, son espoir et sa joie. Il se levait de bonne heure, comme l'oiseau chanteur, comme l'ouvrier laborieux; il déjeunait dans son atelier, se délassant par quelque lecture plus souvent frivole que solide. Sur le soir il allait dîner, ou à peu près, avec quelques étudiants; après dîner il se promenait dans Paris, à tort et à travers, mais pour étudier encore, cherchant partout des yeux quelque noble et belle tête, digne de figurer dans sa galerie. Quand le pinceau était rebelle, il allait au Louvre s'extasier devant quelque splendide page de Rubens, qui, plus que tout autre, répondait à sa nature.

En 1837, au mois d'avril, par une fraîche et souriante matinée, Frédéric peignait une *Madeleine au désert*. Pendant qu'il peint, traçons d'abord son portrait : une figure de vingt ans, d'un profil pur, des cheveux brunissants, des yeux bleus qui rêvent, une bouche timide encore, quoique relevée d'une fine moustache, des joues un peu colorées, mais qui pâliront bientôt, la taille svelte, un pied léger, une main de femme, voilà Frédéric. Si j'avais à peindre son esprit, je n'oublierais pas de l'affubler de tous les travers de notre temps; esprit assez mal cultivé, qui avait plus de clinquant que de raison, moins de sens que d'extravagance, mais avec ces allures originales qui, il y a dix ans, passaient pour l'indice du génie.

Il avait ce jour-là pour modèle de sa *Madeleine* une jeune fille blonde qui promettait, par sa physionomie, de se faire beaucoup pardonner, mais qui n'en était pas encore au repentir. Tout en s'élevant au ciel, ses yeux petillants de tous les feux de la volupté semblaient regretter les joies de la terre. En un mot, c'était Madeleine pécheresse et non Madeleine repentante.

Frédéric, ayant déposé sa palette pour contempler son œuvre à divers points de vue, secoua la tête avec chagrin : « Ce n'est point là Madeleine au désert, dit-il en prenant son chapeau. — Où allez-vous? lui demanda son modèle. — La séance est levée; renouez vos cheveux, je vais chercher une autre Madeleine. » Disant ces mots, Frédéric sortit gravement. Il traversa le Luxembourg et descendit la rue de Tournon; comme il passait devant la maison toute ridée et tout édentée d'une devineresse célèbre, Mlle Lenormand, Frédéric s'arrêta émerveillé devant une jolie femme qui descendait d'un fiacre, en toilette extravagante. Ne voyant que sa figure, il s'écria : « Voilà ma Madeleine : » et, sans trop savoir ce qu'il faisait, il la suivit jusqu'à l'escalier de la prophétesse. Revenant un peu de son enthousiasme, il voulut, au bas de l'escalier, rebrousser chemin; mais, cette femme s'étant retournée je ne sais pourquoi, il ne put résister à l'attrait de la voir quelques instants de plus. Il entra donc à la suite de la jeune dame, et alla s'asseoir en face d'elle dans le salon d'attente. Pendant qu'elle regardait avec une curiosité inquiète l'ameublement fantasque de la vieille sybylle, il étudiait avec les yeux du peintre toutes les lignes et tous les tons de cette belle figure un peu dévastée par les veilles, les passions et le chagrin. Cette femme finit par s'impatienter du regard obstiné de Frédéric, elle détourna la tête; mais, sous prétexte de voir un paysage, il se leva et alla se placer plus près d'elle. L'inconnue lui demanda alors sans façon ce qu'il prétendait faire.

Il répondit en s'inclinant :

— Je vous ai suivie sans le vouloir, pour contempler plus longtemps votre belle figure.

— Que voulez-vous donc dire?

Et la dame regarda Frédéric des pieds à la tête pour savoir à qui elle avait affaire.

— Je veux dire, madame, que votre figure m'a frappé; je suis peintre, je cherchais partout une tête de sainte... ne vous offensez pas, c'est sainte Marie Madeleine que je veux peindre; si vous voulez que je fasse un chef-d'œuvre, vous n'avez qu'à venir à mon atelier.

— Me feriez-vous mon portrait?

— Vingt fois; je ne me lasserais pas de reproduire ce chef-d'œuvre de la création.

Tout en parlant, la dame avait pénétré avec ses yeux de lynx dans l'âme de Frédéric; elle y avait découvert je ne sais quoi de noble et de grand qui la séduisait; elle n'avait pu se défendre d'un certain entraînement vers lui.

— Écoutez, lui dit-elle avec un joli jeu de physionomie, je vais demander à la devineresse si je puis sans danger aller dans votre atelier.

A cet instant une grande dame un peu fanée sortit du cabinet mystérieux; la devineresse apparut sur le seuil et fit signe d'entrer à la nouvelle venue. Frédéric était si enivré de son aventure, qu'il ne prit point garde à la sibylle. La porte se referma; il demeura seul très-agité, jetant çà et là un coup d'œil distrait sur les pauvres tableaux et les pauvres gravures où l'araignée se promenait et filait sa toile.

Au bout d'un quart d'heure la jeune dame sortit.

— Eh bien! lui demanda Frédéric d'un air suppliant.

Elle prit son bras sans façon.

— Eh bien! lui répondit-elle avec un sourire forcé, allons à votre atelier.

La dame se nommait Lydia ce jour-là. C'était un pseudonyme qui cachait quelque nom vulgaire. Son histoire est connue, car ces dames ont toutes la même histoire. Sous les poëtes mythologiques on l'eût surnommée la Sirène, sous les poëtes romantiques on l'eût surnommée la Lionne ou la Panthère; le nom n'y fait rien. Elle habitait la rue Notre-Dame-de-Lorette; elle ne figurait pas mal dans les chœurs de l'Opéra, mais elle jouait beaucoup mieux son rôle sur le théâtre du monde. Ce qu'elle étudiait le plus était son calendrier, pour se rappeler les mille noms dont elle s'affublait, les mille noms de ses servants, les mille rendez-vous qu'elle accordait. Son origine, son avenir, vous le savez. On ne les voit pas venir, on ne les voit pas s'en aller; elles apparaissent et disparaissent sans avertir personne. Elles descendent en ligne plus ou moins droite d'une danseuse ou d'une portière; elles finissent tantôt par se faire veuves, tantôt par un mariage, tantôt plus mal encore; j'en connais même qui arrivent à la dévotion; ces dernières ont imité les bateliers, qui abordent au rivage tout en lui tournant le dos. Lydia avait surtout les accessoires de la beauté : de jolis sourires tristes ou gais selon les circonstances, de

charmants regards tendres ou barbares selon les aventures. Sa figure était faite par l'amour et embellie par le diable. Quoiqu'elle vécût dans le péché, avec le péché et par le péché, il restait à ses traits je ne sais quoi de noble et d'élevé qui avait séduit Frédéric. A coup sûr, plus qu'une autre de sa famille elle pouvait inspirer un peintre pour une Madeleine repentante.

Frédéric et Lydia allèrent tout droit à l'atelier, Frédéric heureux d'une si belle découverte, Lydia curieuse de voir si le jeune peintre possédait autre chose que ses pinceaux et sa palette. En moins d'une heure elle compta sur ses doigts toutes les ressources de Frédéric, car il était confiant comme la jeunesse, il répondait à tout.

— A merveille, dit Lydia, celui-là pourra fournir à mes dépenses pendant la saison.

Et, tout en mettant en jeu ses artifices, elle posa en Madeleine repentante.

— Faut-il que je pleure? demanda-t-elle à Frédéric.

— Quoi ! dit-il tout enchanté, vous pousseriez si loin l'amour de l'art?

— Croyez-vous donc que je ne connaisse pas les larmes de Madeleine?

Lydia prit un crucifix d'ivoire et leva les yeux au ciel. Frédéric se mit à l'œuvre. Se tournant vers Lydia, il fut surpris de voir briller deux larmes dans ses yeux bleus.

— Ah ! madame, dit-il avec enthousiasme, ces larmes-là ne seront pas perdues.

Il retoucha les yeux de sa Madeleine, il suspendit les pleurs de Lydia ; et tout à coup, jetant son pinceau, il tomba aux pieds de la comédienne.

Le lendemain, l'atelier ne fut point ouvert; le surlendemain, Frédéric y vint un instant; mais à peine s'il prit le temps de regarder sa Madeleine. Comme il entrait dans sa chambre à coucher, il fut frappé plus que jamais de l'expression tendre et inquiète du portrait de sa mère. Mais le démon du mal ne lui laissa pas le temps de réfléchir : il ferma la porte et ne vit plus que l'image attrayante de Lydia.

III

LES FOLLES AMOURS.

Vous raconterai-je mot à mot tout le chapitre de ses folles amours, toutes les coquetteries de Lydia et toutes les faiblesses de Frédéric? Pénétrerai-je dans ce terrible labyrinthe où s'égare plus que jamais la jeunesse dorée de notre temps, ce labyrinthe de la passion sans âme, du désenchantement et du désespoir ? Vous montrerai-je à la pâle lumière de la vérité la galerie de ces belles aventurières qui ravagent tant de nobles cœurs, qui gâtent tant de nobles esprits? Ne criez pas trop à la moralité; j'ai assisté plus d'une fois à ce douloureux spectacle d'un avenir doré qui se perdait sans retour dans cet abîme sans fond. Lydia puisa à pleines mains dans la bourse et dans le cœur de Frédéric, elle dissipa en peu de temps ses ressources et ses fraîches espérances. Il découvrit trop tard qu'il était la proie du démon, ou, qui mieux est, d'une comédienne. Il voulut revenir sur ses pas; mais retrouvera-t-il son ardeur pour le travail, ses caressantes illusions, sa petite fortune, fruit des veilles de son père? C'en était fait de lui; la fumée du plaisir lui cachait la fumée de la gloire. « Autant l'une que l'autre, » lui disait Lydia. De plus en plus égaré dans un monde trompeur, il ne voyait plus que par le prisme de l'ivresse. Il se consolait par quelque maxime comme celle-ci : « La vie est la comédie des fous : jouons gaiement notre rôle. « Or, voici comment il jouait son rôle : il se levait à midi, se traînait à son atelier dans ses jours de courage, faisait quelque portrait de comédienne, allait dîner en bruyante compagnie, courait les spectacles avec Lydia ou les cafés avec les amis d'un jour. De l'art, du cœur, des nobles sentiments il n'était plus question ; une longue nuit s'étendait sur son âme.

Toutes les semaines, il vendait un coupon de rentes, s'imaginant dans son insouciance ou son découragement qu'un homme de talent n'était jamais ruiné. Dans les premiers temps, il comptait un peu, se rappelant les pieuses économies de sa mère; mais il finissait par ne plus compter. Lydia savait mieux que lui l'état de sa petite fortune. Elle lui en donna bientôt la preuve en se brouillant avec lui sans raison apparente; elle prépara une scène de jalousie. Comme il ne l'aimait plus depuis longtemps, il se brouilla de bon cœur. C'était une bonne fortune; il allait reprendre sa liberté. Il rentra chez lui, le cœur plus gai que de coutume. « C'est étonnant, disait-il en revoyant sa palette avec un charme inconnu, c'est étonnant que Lydia ait songé à se brouiller avec moi : que me manque-t-il? Je suis beau, je m'habille en grand seigneur, j'ai plus d'esprit qu'il n'en faut, je suis généreux comme un fils de famille, on peut dire que je jette avec grâce l'argent par la fenêtre... » A ces derniers mots, Frédéric pâlit et secoua la tête. « Voyons ! » dit-il. Il fit l'inventaire de ses papiers et de sa fortune, Lydia avait compté juste : il ne restait que mille francs à Frédéric. « Je comprends, dit-il avec amertume, je comprends pourquoi elle s'est brouillée avec moi ! »

Il rentra dans l'atelier avec la résolution de reprendre son œuvre où il l'avait laissée, de ressaisir avec ardeur tous les lambeaux éparpillés de son talent. Durant deux jours, il travailla sans reprendre haleine, mais il était un peu tard pour revenir dans le beau chemin si verdoyant qu'il avait quitté sans presque retourner la tête; le désœuvrement l'avait envahi; la religion de l'art était éteinte en son âme; la soif de la renommée ne passait plus sur ses lèvres flétries. Son ardeur ne fut que passagère. Le troisième jour, il alla retrouver ses amis; après souper, il prit une autre femme, une digne compagne de Lydia, qui ne fut pas longtemps à dévorer le millier de francs que Lydia avait dédaigné, en disant : « Va te ruiner avec une autre. » Après Lydia, il avait pu relever encore son front abattu; après Olympe, tout espoir était perdu. Il se laissa aller aux mille extravagances de l'orgie du cœur; il suivit tête baissée, sans honte et sans regrets, l'ornière fatale qui se creusait au bal de l'Opéra pour aboutir à Clichy. « Tu n'es qu'à moitié ruiné, lui dit Olympe le jour où il jeta son dernier écu chez une marchande à la toilette, tu n'es qu'à moitié ruiné; n'as-tu pas la ressource des dettes? Avec ta bonne mine, il y a là de quoi vivre un an. » Frédéric, sans guide et sans frein sur cette mer orageuse, se laissa aller à tous les mauvais vents. « Qu'importe, disait-il dans son insouciance, je ne crains pas le naufrage : la peinture ne sera-t-elle pas toujours une planche de salut? »

Quand il fut raisonnablement endetté, Olympe se brouilla avec lui je ne sais comment. Frédéric ne prit point le temps de s'arrêter pour regarder la vie en face : il s'égara de plus en plus. Bientôt on saisit ses meubles et on les vendit à l'encan; bientôt il fut poursuivi à chaque coin de rue par un créancier. Il ne lui resta rien de tout le mobilier qu'avait béni sa mère. On lui laissa son chevalet, sa palette, ses pinceaux, le portrait de sa mère, sa fatale *Madeleine* toujours inachevée et quelques toiles barbouillées à peine. Il loua un autre atelier, ou plutôt un coin de grenier mal éclairé par deux lucarnes, près de Saint-Geneviève. Il espérait sortir bientôt de ce mauvais pas; il disait pour se consoler que la pauvreté est la meilleure compagne du génie. Cette maxime n'était plus vraie, pour lui qui avait perdu la religion de l'art, l'enthousiasme de la jeunesse, le prisme de l'illusion. Autrefois la pauvreté aurait eu pour lui, comme pour les nobles esprits qui se dévouent au martyre de l'art, des sourires encourageants; mais, à cette heure, la pauvreté devait apparaître à ses yeux sans masque et sans déguisement, dans sa pâleur de mort, avec ses guenilles qui sentent le linceul. Il voulut la fuir par l'ivresse ; il créa mille paradoxes pour s'étourdir encore; mais la nuit il rentrait chez lui : en franchissant le seuil désolé de la porte, il entendait une

voix terrible qui lui demandait compte de son temps. Dans l'âtre nu, la pauvreté lui apparaissait grelottante et affamée; enfin sa mère lui souriait toujours d'un sourire angélique, sourire doux et terrible. Une nuit, se trouvant indigne de ce sourire, il saisit le portrait, le baisa en pleurant, et s'écria : « Non, ma mère ! non, je n'ose plus dormir sous ton regard. Adieu ! »

Il retourna le portrait.

Il faut le dire à sa louange, il ne put résister à tant d'ignominie. Il tenta de se faire une ressource de la peinture, mais il avait perdu son talent : sa main tremblait; le pinceau, naguère si docile, était devenu rebelle; la palette où il trouvait la création n'était plus qu'un triste chaos; son front, qui avait renfermé mille et mille images adorables, ne renfermait plus qu'un désert aride. Il voulut cependant achever sa *Madeleine;* comme il n'avait plus ni foi ni amour, il gâta en quelques coups de pinceau l'expression noble qu'il avait trouvée autrefois. « C'est fini, dit-il en rejetant son pinceau, j'ai tout perdu, je ne suis qu'un barbouillonneur. » Il fut pris d'une colère sauvage, il renversa son chevalet et piétina la toile. « Oui, reprit-il, j'ai tout perdu; il ne me reste qu'un corps sans âme, un cœur sans passion; tout est fini pour moi. » Il voulut mourir. « Mais comment mourir ? Et puis, pourquoi ne pas subir la lutte au moment terrible ? Il faut des soldats au pays, je serai soldat. Dieu me fera la grâce de bien mourir. » Tout en disant cela, il se mit à la lucarne de son triste refuge. En face de cette lucarne, on bâtissait une maison; une douzaine de maçons, éparpillés sur les murs, manœuvraient avec ardeur. Toutes ces figures plébéiennes étaient animées d'une franche gaieté; les uns chantaient, les autres devisaient, tout sans perdre de temps. L'équerre, le compas, le ciseau, s'agitaient sans cesse dans ces mains laborieuses. Frédéric fut ému jusqu'au cœur par ce tableau du travail; il comprit que la vie était là, que le travail était pour moitié dans le bonheur, que le pain du travail était le seul béni de Dieu. « Je ne serai pas soldat, dit-il, je serai peintre d'enseignes; puisque je suis indigne d'être un artiste, je ne serai qu'un ouvrier. » Il tint bon dans cette résolution; il ramassa ses hardes et ses pinceaux, déposa le portrait de sa mère à la garde d'un marchand de tableaux qui lui avait acheté quelques esquisses de son bon temps; enfin il partit de Paris sans savoir où il allait, n'ayant gardé sur lui qu'une douzaine de francs. Vous croyez peut-être qu'il est sauvé, que les beaux sentiments vont refleurir en lui, que le peintre d'enseignes va retrouver peu à peu son talent d'artiste? Non, Dieu est plus rebelle à ceux qui ont dégradé son œuvre; il veut que celui qui gaspille les fleurs ne recueille que des fruits amers.

IV

LES PERVENCHES.

Frédéric arriva à Rouen, le bâton à la main, un soir d'octobre 1841; il se présenta chez un peintre en bâtiment qu'un compagnon de voyage lui avait indiqué. Cet homme n'y étant pas, il entra dans un cabaret, espérant y trouver sur sa bonne mine le souper et le gîte. La maîtresse du lieu, veuve depuis peu, n'étant pas habituée à héberger un buveur d'aussi belles manières que Frédéric, l'accueillit avec bonne grâce. Ce que voyant, il lui confia tout simplement qu'il était peintre d'enseignes à Paris.

— Eh bien, dit la cabaretière, peignez-nous quelque enseigne de votre façon. Ma sœur est sage-femme, pourquoi ne lui feriez-vous pas un tableau? Moi-même, si j'osais vous prier, je vous dirais de me peindre quelques grappes de beau raisin sur les murs du cabaret.

— Comptez sur moi, dit Frédéric en se versant à boire.

Le lendemain, dès sept heures, il peignait sur le mur du cabaret. Plaignez-le : il n'avait eu du courage qu'à demi; il ne s'était résigné à son métier qu'après avoir bu une pinte de cidre, dont les vapeurs lui cachaient le passé, le présent et l'avenir. La cabaretière le suivait des yeux, tout émerveillée du talent d'un homme à demi ivre.

Nous ne l'étudierons pas jour par jour dans cette phase de sa vie. Il prit pied chez la cabaretière. Cette femme vanta si bien partout et toujours son peintre d'enseignes, que des commandes vinrent en grand nombre, d'autant plus vite qu'on s'imaginait que Frédéric ne séjournerait pas longtemps dans la ville. Il travaillait la moitié du temps, n'oubliant pas de s'enivrer un peu avant de se mettre à l'œuvre. Il s'était d'abord enivré par raison, il s'enivra bientôt par habitude, soit pour oublier les chagrins, comme dit la chanson, soit pour trouver des rêves, comme Hoffmann. Il devint le plus grand buveur du cabaret; la cabaretière avait beau lui prêcher la sagesse, il buvait à lui seul plus que tous les chalands du voisinage. La cabaretière, qui était bien payée, finit par prendre son parti; d'ailleurs, à en croire les commères de la rue, Frédéric était de taille à ne pas l'écouter; si elle était la maîtresse du cabaret, il en était le maître.

Frédéric devint si célèbre à Rouen, que le petit cabaret était sans cesse visité par les étrangers. Le pauvre peintre d'enseignes comprit bientôt qu'il était en spectacle; il n'avait point encore assez de cynisme pour braver les regards curieux. Il parla d'aller en d'autres pays, au grand regret de la cabaretière, qui l'aimait beaucoup et qui trouvait son compte dans les visites. Malgré ses prières et ses larmes, il partit un matin avec près de 400 livres que la bonne femme prétendit lui redevoir sur de l'argent touché en son nom pour prix de son travail. Frédéric reprit le chemin de Paris. C'est la bonne ville, la seule ville où le malheur puisse vivre solitaire et caché, c'est l'abri discret de toutes les âmes qui veulent souffrir en silence. Frédéric craignit pourtant d'y être reconnu; il n'osa, à son arrivée, se hasarder ni du côté de l'Opéra, ni du côté du Luxembourg. Il se logea dans le Marais, au-dessus d'un cabaret. Où plaça-t-il son argent? Vous le devinez, chez tous les marchands de vin du voisinage, les priant d'étendre de proche en proche sa renommée de peintre d'enseignes.

L'ouvrage se fit attendre, la misère la plus sombre ressaisit Frédéric aux approches de l'hiver; perdant ses dernières forces morales, il ne voulut pas lutter plus longtemps : il résolut de se laisser mourir de faim. Un entrepreneur vint à temps lui commander les décorations d'un petit théâtre. Il se remit au travail et à l'ivresse. L'entrepreneur, content de sa touche franche et agile, le paya assez bien et chercha à l'encourager par l'espérance d'un plus grand travail. Cet homme avait démêlé à travers les fumées du vin le talent de Frédéric; loin de le traiter comme un ouvrier travaillant sous ses ordres, il avait pour lui le respect dû à une intelligence que le malheur a frappée. Frédéric d'ailleurs conservait, jusque dans l'orgie la plus triste, une fierté native qui étonnait tout le monde; il voulait bien tomber aussi bas que possible, mais il ne voulait pas être insulté par d'autres que par lui. Malgré la bonne volonté de l'entrepreneur, Frédéric, qui aimait par dessus tout la paresse, le cabaret et la liberté, se brouilla avec lui. Il retomba dans sa misère et dans son ignominie; jusque-là il était descendu bien bas, alors il descendit sur le degré fatal qui conduit de la débauche au crime. Depuis son retour à Paris, il entendait tous les jours bruire à ses oreilles de si étranges maximes, qu'il commençait à ne plus distinguer le bien d'avec le mal, l'honneur d'avec l'infamie. Quelques jours de plus dans cette atmosphère infernale, qui sait où il fût allé? Dieu sembla prendre en pitié ce profanateur de la création. Dieu permit que l'amour, la cause de la chute, fût aussi le sauveur.

On vint un matin chercher Frédéric pour retoucher une enseigne. En montant à l'échelle, ivre comme de coutume, il remarqua à une fenêtre de l'entre-sol un profil d'une pureté ravissante. Il monta sans s'arrêter, mais, en moins d'un quart d'heure, vingt fois il pencha la tête pour revoir ce profil d'ange. Il échappa bien vite aux fumées de l'ivresse, et, par un instinct qui se conserve toujours, il rajusta son costume qui était en grand désordre. La jeune fille qu'il voyait de profil était une belle créa-

ture bénie du ciel, qui nourrissait du fruit de son travail une mère aveugle et de très-jeunes sœurs; elle gravait de la musique, coloriait des estampes et faisait de la tapisserie, selon les commandes. Elle avait vingt-deux ans à peine; depuis longtemps déjà elle était la providence de sa famille. Frédéric devina, en la voyant travailler avec une ardeur pieuse et gaie, qu'elle accomplissait une bonne œuvre. Elle gravait alors de la musique. Une fraîche et gracieuse figure de sœur se penchait sur son épaule; deux autres sœurs plus petites jouaient à ses pieds; sa mère semblait se recueillir, les yeux tournés vers la lumière. Ce joli tableau était encore animé par quelques pots de verveine et de pervenche qui s'épanouissaient sur la fenêtre. Frédéric, qui n'avait jamais vu un si doux, si simple, si calme intérieur, fut ému, soupira et leva les yeux au ciel.

La jeune ouvrière s'étant mise à chanter, sa voix vint raisonner dans le cœur du peintre d'enseignes comme un pur écho de ses dix-huit ans. Elle chantait pour la musique plutôt que pour la chanson; tout en l'écoutant, Frédéric avait interrompu son barbouillage. Il finit par descendre de l'échelle ému jusqu'aux larmes, surpris des battements de son cœur; — son cœur qui, depuis dix ans, n'avait presque jamais battu! Il était trop habitué au cabaret pour n'en pas prendre encore le chemin; il alla s'établir dans un coin pour caresser tout à loisir l'image de la jeune fille. Le cabaretier lui apporta du vin et une pipe.

— Ce n'est pas cela, dit Frédéric avec dégoût. Qu'on aille me chercher du papier et des crayons.

Le cabaretier obéit. En attendant, Frédéric, sans qu'il s'en doutât, se versa à boire et alluma sa pipe. Quand il eut sous les yeux ce qu'il avait demandé, il jeta sa pipe et son verre. Il fut bientôt à l'œuvre; un sourire d'amour passa sur ses lèvres flétries quand il vit reparaître sur le papier l'angélique profil. « C'est étrange, dit-il avec amertume, je sais encore dessiner. » Il représenta la jeune fille comme il l'avait vue, devant la fenêtre fleurie, penchée sur une planche de musique; il indiqua en quelques traits les accessoires du tableau. Il parvint en moins d'une heure à saisir le caractère de la figure, cette douceur si tendre, si gaie et si sereine, cette grâce naturelle et simple, ce charme ineffable que la paix du cœur répandait dans le regard.

— C'est bien touché, dit un buveur penché au-dessus de Frédéric.

Le peintre retourna aussitôt son dessin.

— Qu'est-ce que cela te fait? dit-il à l'ivrogne; va-t'en boire et laisse-moi seul.

Il retoucha le portrait à la sanguine, y répandit des ombres légères, enfin y donna le dernier coup; après quoi il sortit. La nuit tombait, il jugea qu'il ne trouverait plus la jeune ouvrière à la fenêtre; cependant il retourna dans la rue Saint-Louis. Il aperçut de loin Gabrielle penchée à la fenêtre. Il passa en rougissant, sans oser lever la tête.

Le lendemain, il fut de bonne heure sur son échelle. Il vit le soleil levant dorer les toits d'alentour; il vit arriver à son travail la douce Gabrielle, qui chantait comme l'alouette matinale. Elle était plus jolie encore que la veille. Une robe de basin blanc d'une grande fraîcheur dessinait les contours de son corsage. Quoiqu'elle eût peu de temps à elle, ne croyez pas qu'elle négligeât sa belle chevelure. Elle passait une demi-heure chaque matin à la peigner et à la tresser. Sa seule coquetterie, coquetterie permise par Dieu même, était de changer souvent sa manière de se coiffer. Ce jour-là, quand elle eut gravé sans relâche pendant près d'une heure, elle leva les yeux, et, voyant ses pervenches toujours fraîches et toujours en fleur comme sa jeune âme, elle vint à la fenêtre, une carafe à la main, pour les arroser. Gabrielle arrosa tous les pots et compta avec une joie enfantine les fleurs qui allaient éclore. Près de se retirer, elle passa les deux mains dans le feuillage odorant de la verveine. Frédéric, la voyant seule, voulait à toute force lui parler, mais comment oser lui parler? que lui dire? pourquoi troubler tant d'innocence et tant de candeur? Peut-être elle n'a jamais entendu de si près la voix d'un homme; et lui, Frédéric, était-il encore un homme? Toutes ces idées passaient dans son esprit, glaçaient son cœur et coupaient la parole sur ses lèvres. Enfin, d'une voix étouffée par un soupir, il lui dit :

— Mademoiselle, permettez-moi de vous présenter ce dessin pour une pervenche que je cueillerai sur votre fenêtre.

Gabrielle eut peur, elle leva les yeux; la figure de Frédéric n'avait rien de très-rassurant; néanmoins, son air suppliant et sa pâleur plaidèrent pour lui.

— C'est le peintre d'enseignes, murmura-t-elle entre ses dents.

Elle trouva très-simple de laisser cueillir une pervenche; c'était la première fois qu'on daignait s'occuper de son jardin. Pendant qu'elle réfléchissait, Frédéric avait déroulé le dessin.

— Mon Dieu ! dit-elle, frappée de voir son image comme si elle se fût trouvée devant une glace éloignée. — C'est pour moi? reprit-elle avec une joie enfantine.

— Oui, dit Frédéric un peu enhardi.

— Mais, monsieur...

Elle rougit et laissa tomber le portrait sur la verveine.

— Ne craignez rien, je vous ai vue, je vous ai... trouvée belle; je sais que les jeunes filles aiment les miroirs; j'ai voulu être un de vos miroirs; mais voilà que, tout en vous dessinant trait pour trai, j'ai senti que mon cœur allait plus vite que ma main. Pardonnez-moi, je ne sais pas ce que je dis; laissez-moi cueillir une de vos pervenches, et tout sera fini.

Gabrielle était troublée au plus haut point; ces paroles bizarres, dites par un ouvrier mal vêtu et de mauvaise mine, tombaient dans son oreille comme les mots d'une langue étrangère; elle voyait bien que Frédéric l'aimait, et cet amour répandait un grand effroi dans son cœur. Cependant elle reprit bientôt le calme de son innocence. Elle cueillit elle-même une pervenche pour Frédéric.

— Tenez, monsieur, je ne veux pas garder votre dessin.

— Ah! si vous saviez avec quel respect et quelle adoration je l'ai fait? Nous ne nous reverrons pas; pourquoi ne pas garder chacun un souvenir de cette fraîche matinée?

Disant cela, Frédéric prit la pervenche entre ses lèvres.

— Eh bien, oui, dit Gabrielle en rentrant dans la chambre, je dirai tout à ma mère.

— Adieu!

— Adieu!

Frédéric ne voulut point achever de retoucher l'enseigne.

— Non, non, dit-il en s'éloignant, je ne suis plus un peintre d'enseignes!

Il alla trouver le buveur qui la veille avait applaudi à son dessin; il lui offrit de crayonner son portrait moyennant deux écus. A ce prix il trouva des chalands sans nombre. Quelques jours de travail se passèrent ainsi. Frédéric n'était presque pas changé en apparence; il avait toujours un cabaret pour atelier; c'était là que posaient les chalands, entre deux bouteilles de vin. Mais, quoiqu'il s'enivrât encore, un regard intelligent pouvait déjà remarquer les premiers indices d'une métamorphose; Frédéric avait retrouvé l'ardeur d'un homme qui poursuit un but; un éclair de noble gaieté passait çà et là sur sa figure; on pouvait deviner, en voyant son front, qu'une pensée active était revenue s'y fixer.

Après avoir fait une vingtaine de portraits, il s'habilla avec une certaine recherche. Gabrielle le vit passer un soir. La noble fille, depuis un mois qu'elle avait cueilli une pervenche pour Frédéric, pensait souvent à lui; elle ne l'avait pas revu, mais plus d'une fois, durant les heures de travail, le souvenir de cette figure pâle et flétrie était venue la distraire. Elle plaignait Frédéric sans savoir s'il était à plaindre. Elle ne l'aimait pas, mais elle ne pouvait se défendre d'un élan de généreuse sympathie. Le soir qu'il passa sous sa fenêtre, elle laissa tomber sur lui un tendre sourire de sœur. Frédéric s'éloigna avec une nouvelle vie dans l'âme; sous les ruines, un rayon et un souffle du printemps ravivaient quelque touffe d'herbe odorante, quelque fleurette épa-

nouie. Tous les soirs, sans se l'avouer, Gabrielle cherchait à découvrir Frédéric parmi les passants, mais il ne passa plus.

V

QUAND LE COEUR A BATTU, L'AME EST SAUVÉE.

Gabrielle avait fini par oublier Frédéric, quand un matin elle reçut cette lettre, qu'elle lut tout haut devant sa mère, comme elle faisait toujours :

« Je vous écris en tremblant, Gabrielle; je n'oserais le faire si la mort n'était là près de moi pour m'encourager et m'enhardir. Avez-vous oublié le peintre d'enseignes, celui qui crayonna votre adorable figure avec tant de bonheur inespéré ? Le pauvre diable est à sa dernière heure ; après bien des zigzags fatals, le voilà qui achève son chemin; un triste chemin, ou plutôt une ornière profonde sans verdure et sans fleurs ! Le croiriez-vous ? vous m'avez sauvé ! J'étais dans la fosse aux lions comme Daniel; les lions, vous le savez, ce sont les passions immondes qui se disputent le cœur; vous avez été l'ange envoyé de Dieu. Je ne suis plus dans la fosse où depuis onze ans je m'enfonçais de plus en plus; mais, hélas ! je sens encore les morsures des lions, des morsures mortelles. La mort, qui détruit tout, peut aussi tout réparer. « Bien mourir, » disaient les anciens. Bien mourir, c'est le plus grand acte de la vie. Je voulais vivre encore, vivre avec votre souvenir, sinon avec vous-même; mais comme j'ai dit, les morsures étaient mortelles. J'ai voulu me remettre au travail, et en quelques jours le travail m'a achevé. Il ne me restait qu'une étincelle de feu, puis elle s'est évanouie à la première heure d'enthousiasme. Pourtant, qu'il m'eût été doux d'avoir le temps et la force de me relever jusqu'à vous, de fouler d'un pied victorieux les guenilles de mon âme! Dieu ne m'a pas permis cette joie! Que la volonté de Dieu soit faite ! Loin de me plaindre du ciel, je le bénis à genoux ; je vous bénis, vous qui avez délivré mon cœur des malédictions. Je me laisse aller à une folle exaltation, je ne suis pas fou pourtant, mais la lumière qui me fut longtemps cachée m'éblouit un peu. Savez-vous quel est mon dernier rêve? écoutez-moi. Je m'imagine que vous allez venir répandre un parfum de grâce, de paix et d'innocence à mon lit de mort. Si vous veniez, ne serais-je pas dans le ciel ? Mais vous ne viendrez pas, vous auriez trop peur ; cependant ce serait une bonne œuvre agréable à Dieu.

« FRÉDÉRIC, *rue de Malthe, n° 2.* »

Gabrielle relut cette lettre pour la comprendre un peu.

— Irai-je ? demanda-t-elle à sa mère, qui savait l'histoire du portrait et de la pervenche.

— Si c'est une bonne œuvre, si ton cœur te le conseille, va, ma fille.

Gabrielle partit à l'instant avec sa jeune sœur.

Elle trouva Frédéric au-dessus d'un cabaret dans une petite chambre de l'aspect le plus misérable.

— Quoi! vous êtes venue ? dit-il en la voyant entrer!

Elle fut effrayée de sa pâleur lugubre, elle ne répondit pas.

— Si vous saviez, reprit-il, comme mon cœur est heureux!

Frédéric faillit succomber à cette émotion.

— Vous ne mourrez pas! dit tout à coup Gabrielle; vous ne mourrez pas !

— Je suis condamné, non pas par les médecins, qui se trompent toujours, mais par Dieu, qui ne se trompe jamais. D'ailleurs, pourquoi vivre ?

— Pourquoi vivre ? reprit-elle en baissant la tête et d'une voix affaiblie, parce que je vous aime.

A ce mot inespéré, Frédéric se souleva sur son grabat, saisit la main de Gabrielle et y appuya ses lèvres déjà glacées.

— Hélas ! dit-il tristement, je pourrais vivre que je ne voudrais pas de votre amour; je n'en serais jamais digne. Gardez votre amour pour quelque jeune cœur pur et dévoué, pour celui qui vous embellira de ses fraîches espérances. Pourtant, si vous m'aimiez, ne retrouverais-je pas encore quelque rayon de ma jeunesse dévastée? L'âme est comme le ciel : les nuages peuvent l'obscurcir, mais non l'atteindre; qu'il vienne un beau jour après de sombres hivers, l'âme reparaît dans toute sa pureté. Tenez, Gabrielle (permettez ce doux nom à mes lèvres), depuis que vous êtes là, je me sens jeune comme autrefois; il me semble que j'échappe à un mauvais rêve et à une mauvaise nuit.

Frédéric, que cette secousse de joie avait épuisé, retomba sur l'oreiller presque évanoui; à peine s'il lui resta la force d'ouvrir un peu les yeux. A cet instant, un ivrogne de ses amis, qui remplissait assez bien l'office de garde-malade, entra avec un crucifix dans les mains.

— Figurez-vous, dit cet ivrogne à la jeune fille, figurez-vous qu'il veut se confesser. Il a bien changé depuis quelques jours. Je l'ai connu dans un temps où il n'eût voulu pour tout confesseur qu'un broc de vin.

— Du vin ! du vin ! dit Frédéric dans le délire; qu'on m'apporte du vin et la cabaretière!—Non, non, Gabrielle ! Gabrielle!

La jeune fille eut peur et voulut s'éloigner; déjà sa petite sœur était dans l'escalier; mais, entendant encore prononcer son nom, Gabrielle demeura.

— Me voilà, dit-elle.

— Vous avez bien fait de venir, reprit le moribond; tout est fini, adieu; je m'en vais avec votre pervenche.

Et Frédéric se mit à chanter, d'une voix lente et plaintive, un refrain naïf où il disait que son âme allait s'envoler avec la pervenche cueillie par Gabrielle.

— Aussitôt qu'il bat la campagne, dit le compagnon du cabaret, il se met à chanter cela. Un garçon si joyeux et si franc buveur chanter une pareille litanie ! Ah ! si vous saviez comme il buvait bien !

Cet homme, voyant la pâleur et l'émotion de Gabrielle, lui dit que sauf meilleur avis, elle ne devait pas assister plus longtemps à une pareille agonie. Elle partit en essuyant ses larmes.

Frédéric n'eut plus que çà et là un éclair de raison. Dans un de ces moments où la mort le laissait encore respirer un peu, il passa la main sur son front tout en disant : Elle est venue, je l'ai vue, c'est là qu'elle était ; ô mon Dieu, soyez béni.

— Maintenant, mon brave, dit-il à son seul ami, je veux reconnaître ton amitié : apporte du vin, et nous trinquerons ensemble; Dieu ne m'en voudra pas de mourir gaiement.

Notre homme ne se fit pas longtemps attendre.

— Très-bien ! reprit Frédéric, emplis mon verre Nous allons porter un toast solennel.

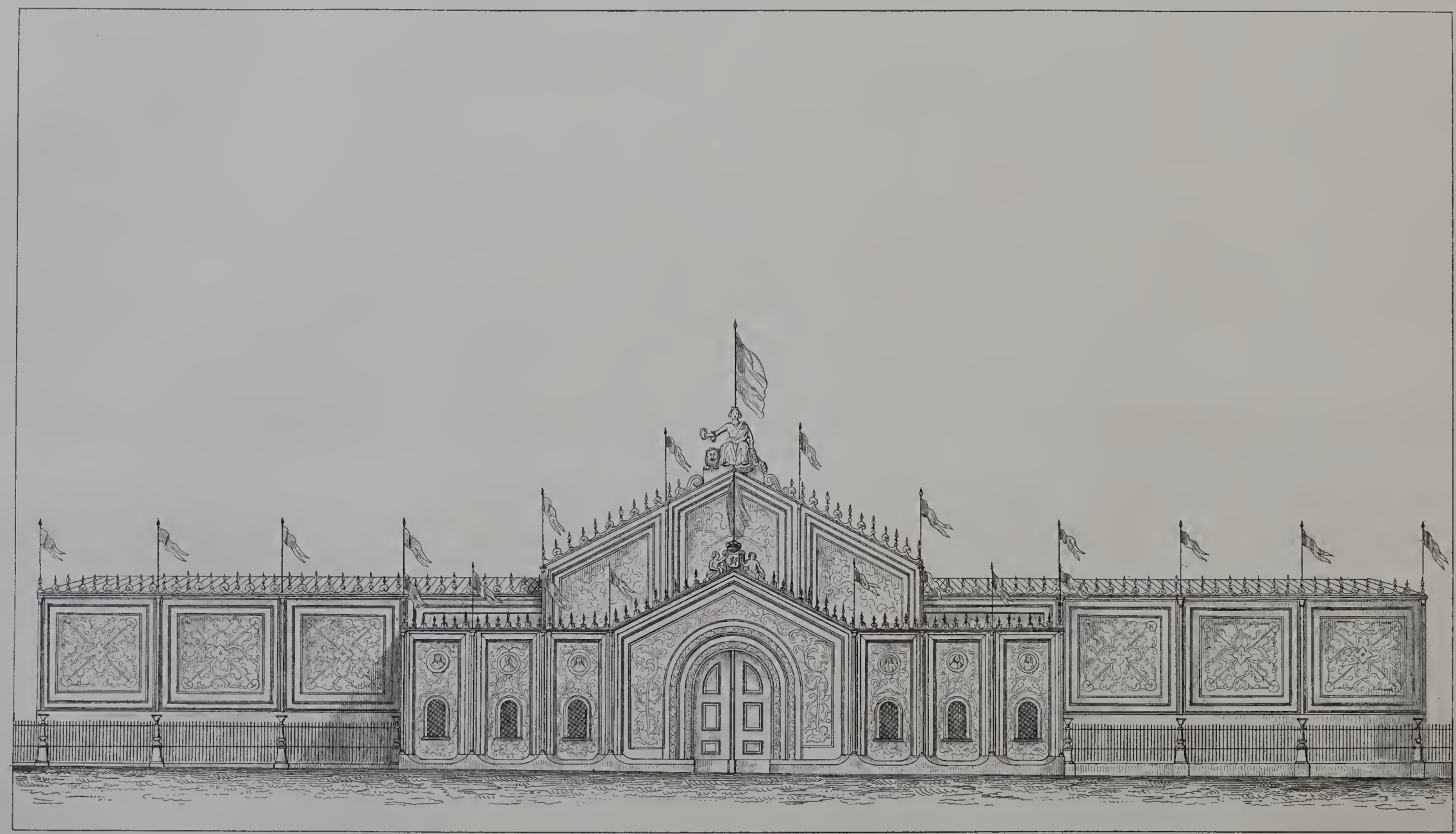
— A qui donc ?

— Au travail ! s'écria Frédéric avec tout ce qui lui restait d'enthousiasme.

Il retomba dans le délire jusqu'à sa dernière heure. Il mourut le lendemain vers midi, dans l'attitude du recueillement.

Gabrielle, apprenant sa mort, regretta de ne pouvoir aller prier sur sa fosse; si elle eût osé, ses restes eussent été honorés d'un tombeau. Pour être du moins agréable à son ombre, elle effeuilla, en signe de deuil, toutes ses fraîches pervenches.

Il est resté quelques portraits et quelques dessins de Frédéric ; ses dessins ne sont guère que des études capricieuses. En peinture il fut de la famille Rembrandt ; comme il ne peignait que des ivrognes ou tout au moins des buveurs, il a souvent reproduit, sans y penser peut-être, les franches physionomies du peintre hollandais. Il recherchait avec originalité toutes les ressources du clair-obscur; mais pas un seul de ses portraits ne peut passer pour une œuvre achevée, on y découvre des négligences et des défauts d'écolier, des barbarismes et des solécismes sans nombre. Les deux hommes qu'il représentait, l'artiste bien doué et le peintre d'enseignes, se reconnaissent dans chacun de ses portraits. Il lui est arrivé de bien peindre une main avec la patience d'un Breu-



Cluysenaar inv.t

Imp. des Beaux-Arts Passage du Prince.

FAÇADE PRINCIPALE DES BATIMENTS DE L'EXPOSITION.

ghel, quand il indiquait à peine l'autre par trois ou quatre coups de pinceau : l'ivresse avait brouillé sa palette. J'ai vu, entre autres portraits de lui, une sage-femme peinte sur son enseigne. La scène représente une chambre à coucher; la sage-femme soulève les rideaux du lit tout en souriant aux spectateurs; la main qui soulève les rideaux est touchée avec une légèreté presque fabuleuse, tandis que l'autre, qui est pendante, ressemble autant à un pied qu'à une main. La figure est d'une grâce piquante; les yeux ont la flamme de la vie; la chevelure est souple; la robe est bien faite pour le corps, le corps respire bien sous la robe; jusqu'ici c'est un portrait, un bon portrait, qui vous regarde et qui va vous parler, mais les accessoires vont détruire l'œuvre et l'illusion. Ce n'est plus qu'une enseigne, un décor de théâtre; l'esprit irrité de ces contrastes en demande la raison à l'artiste, qui répond comme Jean Steen : Je ne peignais qu'entre deux vins.

A. HOUSSAYE.

REVUE

DE L'EXPOSITION GÉNÉRALE DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES EN 1851.

§ I.

LE PALAIS DE L'EXPOSITION.

A l'instar de Paris, qui a construit un palais provisoire pour l'exposition des beaux-arts, dans une des cours de l'ancien *Palais-Royal;* à l'imitation de la vieille Angleterre qui a bâti à coups de millions un *Palais de Cristal* pour abriter les œuvres de l'art et de l'industrie de toutes les nations. Bruxelles a cru devoir édifier un *Palais de bois*, pour donner asile aux productions des artistes de tous les pays. Le gouvernement a pris l'initiative de cette mesure et il a décidé, il y a six mois, que l'exposition de Bruxelles serait générale.

Là est le beau côté de l'idée, mais elle eût été beaucoup plus féconde en résultats si l'on se fût décidé plus tôt. Le terme d'une année n'eût pas été de trop; c'est à peine, même, s'il eût été suffisant, je ne dirai pas pour le porter à la connaissance des nations éloignées — car le télégraphe et la vapeur sont là qui marchent comme la pensée — mais pour s'y préparer dignement. Quand on ne connaît pas les gens, on aime à se présenter devant eux en bonne tenue; or, les artistes sont assez coquets de leur nature, surtout quand il s'agit de leur talent ou de leur réputation.

Quoi qu'il en soit, l'exposition générale existe; elle est là, devant nos yeux; nous devons donc y croire. Malgré le peu de temps donné aux artistes étrangers pour s'y préparer, le contingent de leurs œuvres est nombreux. Il dépasse même, à cet égard, toutes les espérances que l'on avait pu concevoir. Il y a une foule de noms que nous ne connaissions que de réputation, une multitude d'artistes dont les œuvres nous étaient même totalement inconnues. C'est là une bonne fortune pour la Belgique; elle pourra étudier, comparer à son aise et recueillir une précieuse leçon à ce contact immédiat de tant d'écoles justement renommées. Rien ne fait faire un pas à la science comme le frottement.

L'isolement tue l'art, tandis que du contact des hommes et des choses jaillit l'étincelle.

Nous avons reçu des œuvres jusque de l'Italie. Rome, cette vieille cité des arts, ce berceau de toutes les gloires du monde, Rome n'est pas restée sourde à l'appel que lui a fait la Belgique.

Berlin, Dresde, Francfort, Cologne, Clèves, Stuttgardt, Heidelberg, Munich et Dusseldorff, ont envoyé les œuvres de leurs meilleurs artistes, — presque tous noms nouveaux. La Suisse, la Hollande, l'Espagne ont suivi le mouvement.

Enfin, la France, quoique sachant parfaitement le chemin de la Belgique, a notablement augmenté le nombre de ses envois, et l'on nous assure que sans les rigueurs excessives de la Commission, relativement au délai fatal, le nombre des exposants français eût été beaucoup plus considérable encore.

Nous ne croyons pas à ce rigorisme, il eût été injuste et de mauvais goût : de mauvais goût, parce que les artistes étrangers qui se donnent la peine d'envoyer leurs œuvres pour embellir une exposition, ont bien droit à quelques égards, je dirai même à quelques petits priviléges, justifiés souvent par les embarras du voyage, les lenteurs de la route et les exigences de la douane; injuste, parce que l'appareil imposant du *délai fatal* ayant été levé pour la plupart de nos artistes nationaux résidants, il devait l'être, à plus forte raison, pour les artistes venant des pays lointains. Nous croyons donc cette nouvelle exagérée et lancée dans le public dans le but de déverser probablement un ridicule de plus sur les membres de la Commission.

Nous devons leur rendre justice, au contraire, pour les peines qu'ils se sont données. Le Palais de l'exposition s'est élevé comme par enchantement; il y a deux mois à peine que sa construction est commencée, et malgré les prédictions malintentionnées de beaucoup de gens, toujours con-

trariés de ce que les belles choses réussissent, l'ouverture ne s'en est pas moins faite le 15 août, avec toute la solennité et toute la pompe désirables.

§ II.

Le Palais de l'Exposition a été élevé sur les plans de M. Cluysenaer, architecte des *Galeries Saint-Hubert*, du *Marché de la Madeleine*, de la *Place du Congrès*, *etc.*; c'est dire assez que c'est une œuvre parfaitement conçue et sagement exécutée. Il est fâcheux, seulement, que ce soit une dépense perdue et que les 35 mille francs employés dans ce bâtiment provisoire n'aient pas formé la première base d'un budget plus considérable avec lequel on eût pu, au moins, construire un monument définitif. Ici, comme partout, les destinations spéciales manquent. Pour faire les expositions ordinaires, on était obligé de se servir des salles du Musée, ce qui offrait d'immenses inconvénients; mais comme on a craint, avec raison, l'encombrement d'une exposition générale, on s'est décidé à élever dans la cour même du Musée de l'Industrie un palais tout en bois. On frémit en songeant aux conséquences possibles d'un sinistre. Non-seulement ce serait l'anéantissement total de valeurs artistiques considérables; mais enclavé, comme il l'est, dans les bâtiments anciens qu'il touche de toutes parts par de longues perches de soutènement, il entraînerait la destruction presque inévitable de la *Bibliothèque royale*, de la *Bibliothèque de Bourgogne*, du *Musée de l'industrie*, de la *Collection des tableaux* de nos anciennes écoles, et probablement des collections du *Cabinet d'histoire naturelle*. Voilà de ces désastres qui seraient à jamais irréparables pour le pays; aussi engageons-nous de toutes nos forces la Commission administrative à prendre des mesures telles, que la sécurité de nos richesses nationales ne puisse être un seul instant soumise aux périlleux hasards d'un événement de cette nature. Un service de sûreté doit être installé là, *à demeure*, pendant toute la durée de l'exposition. Nous adjurons le gouvernement de prendre l'initiative en cette circonstance et de ne pas se contenter d'un poste d'honneur; il faut un poste de nuit, avec des gardiens *ad hoc*, couchant dans les galeries mêmes de l'Exposition.

Donc, sur l'emplacement de la cour grillée du Palais de l'Industrie on a élevé un vaste parallélogramme divisé horizontalement par trois immenses galeries vitrées séparées au milieu par une galerie perpendiculaire, au centre de laquelle s'élève la statue en bronze du prince Charles de Lorraine, due au ciseau de M. Jehotte. Cette œuvre est là par accident : c'est la place naturelle qu'elle occupe quand la cour du Musée est libre: on n'a pas cru nécessaire de la descendre de son piédestal, et, avec raison, on a mieux aimé ménager à son auteur le triomphe d'une troisième exhibition. Tout autour du piédestal de la statue, on a placé un divan circulaire pour la commodité des visiteurs, et tout autour de ce divan, dans un rayon plus élargi, on a mis quelques groupes de sculpture. Dans la pièce qui précède, et qui est une sorte de vestibule, on a placé la figure en pied de Sa Majesté et la statue de Marguerite d'Autriche, faite par M. Tuerlinckx pour la Grand'Place de Malines.

La galerie du milieu est divisée elle-même, dans la partie latérale gauche, par quatre petites salles qui toutes communiquent entre elles. La galerie du fond ne forme qu'une seule travée où se trouvent placées les œuvres les plus importantes du salon. C'est la place d'honneur. Au centre de cette longue travée se trouve le tableau de M. Gallait. Au milieu de toutes les salles sont disséminés des groupes de sculpture.

Toutes ces galeries reçoivent une lumière verticale: seulement, afin d'éviter un miroitage qui résulterait nécessairement des variations fréquentes de l'atmosphère, on a interposé entre le vitrage supérieur un plafond en verre dépoli. La lumière s'infiltre alors tout doucement au travers de ce vitrage intermédiaire et projette ainsi sur les tableaux un jour d'un effet agréable. L'égalité de tons était difficile à calculer, on l'a obtenue de cette façon. C'est là une idée heureuse dont nous félicitons sincèrement l'architecte des galeries de l'Exposition.

En somme, tout est bien combiné, tout est bien ordonné, tout est bien éclairé.

Une observation cependant : le fond des murailles, d'un ton de *lie de vin*, a une apparence un peu froide. Je sais bien qu'on me dira qu'il sert à faire valoir les tableaux; mais si cette apparence eût été moins glaciale, l'aspect général n'y aurait-il pas gagné? Je le crois. Les tons chauds, soit en brun-rouge, soit en vert, ont toujours eu la préférence des artistes. Dans tous les cas, ce n'est pas là une question de principe, c'est une question de détail, de goût et d'effet. Quelques tableaux gagneront à ce voisinage, d'autres y perdront; mais après tout, comme il n'est pas possible de faire au goût de tout le monde, nous devons en conclure que ce que la Commission a fait est bien fait.

Quant à la partie extérieure du monument, elle est d'une apparence extrêmement grandiose. Toute la façade est ornementée avec des arabesques conçues dans le goût de la renaissance, et sur l'avant-corps qui forme saillie au bâtiment principal — avant-corps où se trouvent les bureaux de la Commission directrice — toute la façade est également décorée d'arabesques charmantes, fond grisaille comme les autres; seulement, de plus, elle présente six médaillons sur lesquels se trouvent les portraits des plus grands maîtres de l'art: d'un côté, Rubens, Raphaël, Duquesnoy; de l'autre, Van Dyck, Michel-Ange et David Teniers. Au-dessus de la porte d'entrée s'élève un cartouche soutenu par deux figurines; ce cartouche porte un écusson sur lequel sont représentées les armes de la Belgique. Au centre et au faîte du bâtiment se trouve une figure allégorique : c'est la Muse de l'histoire. A ses pieds est un livre ouvert où elle inscrira le nom des vainqueurs; de sa main droite elle tient des couronnes de laurier, symbole de l'immortalité. Toutes ces décorations sont traitées avec beaucoup de talent et une grande liberté de pinceau.

§ III.

LA SÉANCE D'OUVERTURE.

ARRIVÉE DE SA MAJESTÉ. — DISCOURS DE M. LE PRÉSIDENT DE LA COMMISSION. — VISITE DU ROI. — SON AFFABILITÉ AVEC TOUS LES ARTISTES EXPOSANTS.

L'ouverture de l'exposition s'est faite avec une pompe inaccoutumée. L'éclat imposant de la solennité tenait à l'importance même de l'exposition, que l'on savait être remar-

quable au delà de tout ce que l'on avait osé espérer. Le grandiose du local prêtait lui-même à l'effet de cette grande fête de l'art.

Par une de ces idées ingénieuses qui naissent du concours même des circonstances, les pavillons de toutes les nations flottaient au sommet de ce palais où l'on donnait une hospitalité fraternelle à toutes les écoles de peinture les plus renommées. Cette attention délicate réveille non-seulement un souvenir de cordialité affectueuse, mais un sympathique mouvement de reconnaissance envers les peuples qui ont répondu à l'appel fait par la Belgique.

Aussi, dès onze heures du matin, toutes les issues de la *place du Musée* étaient-elles encombrées d'une foule de curieux qu'avaient peine à maintenir les troupes échelonnées sur toute la place.

A onze heures et demie, les artistes ont été admis, ainsi que toutes les personnes munies de cartes spéciales. Jamais une plus belle réunion et un enthousiasme plus unanime ne s'étaient rencontrés A midi un quart, les tambours ont battu aux champs, et le Roi est arrivé, suivi de tous les ministres, en tête desquels se trouvait M. Rogier, ministre de l'intérieur.

M. le bourgmestre en grande tenue, ainsi que la Commission, attendaient Sa Majesté dans la salle d'entrée; au milieu du silence le plus respectueux, M. le président s'est exprimé en ces termes :

« Sire,

» La commission directrice et le jury sont heureux du témoignage de bienveillant intérêt que S. M. donne aux artistes, en présidant à l'exposition.

» Les beaux-arts ont toujours été hospitaliers; mais le rapprochement industriel qui vient de s'opérer, à l'appel de l'Angleterre, fait mieux comprendre aux artistes, en 1851, l'importance des expositions générales.

» Le Roi trouvera non-seulement ce concours plus nombreux d'œuvres d'art, mais S. M. reconnaîtra dans l'ensemble des œuvres un mérite supérieur à celui des expositions précédentes.

» L'Allemagne, la France et la Hollande ne sont plus seules représentées; la Grande-Bretagne, l'Espagne, l'Italie, la Suisse figurent aussi, avec honneur, dans nos galeries. Berlin, Dresde, Dusseldorff, Munich, Vienne y brillent à côté d'Amsterdam, de Genève, de Paris, de Rome et d'autres foyers artistiques.

» L'extension de la concurrence a provoqué une noble émulation. L'art a des interprètes plus dignes, plus élevés que jamais.

» Aucun artiste belge n'a été sourd à la voix du gouvernement. Tous, au contraire, ont compris ce qu'ils devaient à leurs émules des autres contrées, ce qu'ils devaient à la patrie.

» Nous nous flattons, Sire, qu'après avoir visité le salon, chacun emportera la conviction que si d'autres écoles fleurissent, la vieille réputation de l'école flamande n'est pas en péril sous le règne de V. M. »

Sa Majesté a répondu quelques paroles vivement senties, puis elle a complimenté chacun des membres de la commission administrative sur la bonne disposition du local et sur la brillante organisation de l'exposition. Le cri de *Vive le Roi* a immédiatement éclaté dans tous les rangs, et le cortége royal s'est dirigé vers la salle principale où il est resté fort longtemps en présence du tableau de M. Gallait.

MM. Dekeyser et Navez servaient de cicerone à Sa Majesté. Beaucoup d'artistes étrangers ont été présentés au Roi par M. le ministre de l'intérieur; tous ont été enchantés de l'accueil bienveillant qui leur a été fait par Sa Majesté.

La visite du Roi a duré près d'une heure et demie.

(La suite au prochain numéro.)

GROS ET WEBER.

Un matin, le baron Gros venait d'entrer dans le Panthéon, et se disposait à monter les cinq cents marches de l'échafaudage qui conduisait à la coupole, lorsqu'il entendit une altercation assez vive entre le gardien chargé d'ouvrir la porte antérieure de l'échafaudage et un étranger vêtu d'une manière assez mesquine. Ce dernier insistait chaudement pour obtenir l'autorisation de visiter l'admirable fresque, encore inachevée, dont tout Paris s'entretenait à cette époque; l'invalide alléguait sa consigne et opposait une résistance d'autant plus incorruptible, que le jeune Allemand ne tenait dans ses doigts qu'une pièce de 20 sous. D'ailleurs, la présence de Gros rendait impossible au cerbère toute tentation d'accepter cette bagatelle. L'artiste resta quelques instants à écouter ces débats, car il y avait dans les sollicitations et les regrets de l'inconnu une expression naïve et passionnée; ses manières annonçaient de plus cette distinction qui provient moins du contact du monde que de l'habitude d'idées élevées et de travaux intellectuels.

— Laissez entrer monsieur, dit le peintre au gardien.

Et il monta lui-même l'escalier comme pour indiquer à l'étranger le chemin qu'il fallait suivre. Ce chemin, quoiqu'il fût sans danger, n'était pourtant pas sans émotions. A chaque instant l'on apercevait, par quelque trouée des marches pratiquées à jour, l'immense élévation qu'il fallait gravir, et personne n'aurait pu froidement plonger sans effroi ses regards dans la formidable profondeur qu'on laissait au-dessous de ses pieds à mesure que l'on avançait sur l'escalier aérien. Gros montait d'un pas rapide, grâce à l'habitude qu'il avait de ce genre d'ascension; au contraire, le jeune homme qui le suivait dut, à diverses reprises, s'arrêter en chemin, pour ne point céder aux vertiges qui tourbillonnaient autour de sa tête. Sa respiration, devenue d'ailleurs pénible et douloureuse, semblait prête sans cesse à lui manquer, et quand il fut arrivé enfin, après de nombreuses haltes, sur la plate-forme qui formait l'atelier de l'artiste, un violent accès de toux le saisit, et des traces de sang mouillèrent ses lèvres.

Gros s'approcha du malade et lui offrit des secours avec un intérêt dont ce dernier le remercia par un geste muet, car son oppression était encore trop vive pour qu'il pût parler. Un silence de quelques minutes suivit ces témoignages de bienveillance, silence durant lequel, inconnus l'un pour l'autre, ces deux hommes se regardèrent avec curiosité.

En effet, si l'on ne pouvait voir avec indifférence, et sans deviner un grand artiste, la tête noblement rustique de Gros, ses manières quelque peu rudes et sa démarche qui caractérisait une gaucherie pleine de fierté, la mélancolie et la souffrance empreintes sur les traits de l'étranger ne révélaient pas une nature moins élevée. Des cheveux longs, contre la mode du temps, encadraient son visage pâle et s'harmoniaient d'une façon merveilleuse à des yeux brillants de l'éclat de la fièvre; enfin, les chagrins et la maladie avaient sillonné, avant le temps, son front élevé, sur lequel il portait sans cesse la main par un geste de souffrance.

Cependant la violente crise dont il avait été si soudainement saisi s'apaisa peu à peu, et il lui devint possible de considérer la fresque qu'il avait si vivement désiré voir. Il la contempla d'abord en silence, puis il exprima chaleureusement l'admiration qu'elle lui causait, et il le fit en homme qui ne se livre point à un enthousiasme irréfléchi, mais qui juge des arts en artiste et en connaisseur habile. Le peintre jouissait de son incognito et recueillait

avec une douce satisfaction les éloges que l'inconnu prodiguait à son œuvre.

— L'Allemagne n'a personne à opposer à ce chef-d'œuvre, dit l'étranger en soupirant et lorsque, épuisé de fatigue, il vint se rasseoir près de Gros.

— L'Allemagne a d'autres gloires que nous lui envions; l'Allemagne est la patrie de Spohr, de Beethoven, d'un jeune homme dont on va jouer sur notre théâtre italien un opéra intitulé le *Crotiato*...

— Giacomo Meyerbeer est un de mes amis les plus tendres... Ah! si Giacomo était à Paris! murmura-t-il tout bas avec un soupir douloureux.

— Enfin le théâtre de l'Odéon (vous voyez d'ici ses toits bizarrement disposés) doit sa fortune au plus célèbre de vos compositeurs, à Weber.

— Mais, en revanche, le théâtre n'a point fait la fortune de Weber, reprit l'étranger avec amertume; si la musique du *Freischutz* a trouvé en France l'hospitalité, il n'en a point été de même du compositeur de cet opéra. Il n'a pu recevoir, malgré ses prières (et jugez de ce qu'il souffrait en faisant ces prières), il n'a pu recevoir une parcelle de tous les monceaux d'or qu'a gagnés son œuvre! Je doute même beaucoup qu'il obtienne la représentation à bénéfice qu'il sollicite comme une aumône de ceux qu'il a enrichis... Oh! si Giacomo Meyerbeer était ici, Weber n'eût point sollicité ces spéculateurs insoucieux de la prière que leur adresse un artiste, la rougeur au front; Weber n'eût point mendié!

— Vous connaissez donc Weber?

— Oui, je le connais, monsieur; je le connais depuis son enfance; je sais, une à une, toutes les souffrances de cette existence marquée du sceau de la fatalité!... Existence de doute et de douleur, où n'ont brillé de rares éclairs de gloire que pour rendre sa nuit plus sombre et plus désastreuse. Je vous en fais juge, monsieur!

Carle-Marie Weber, pauvre enfant, né dans le Holstein, n'aurait-il pas été cent fois plus heureux de mener la vie pauvre et bourgeoise de sa famille, qu'en s'éloignant, à l'âge de neuf ans, de sa mère, de sa bonne et sainte mère, pour suivre un professeur danois nommé Euschelt? Cet homme, du moins, était bon et affectueux; il témoignait parfois à son élève quelque tendresse : mais il fallut bientôt le quitter; il fallut que le jeune garçon se séparât de lui pour prendre place parmi les disciples de Michel Haydn! Haydn était un maître austère, sans pitié pour l'enfance, sans pardon pour les étourderies d'un coupable de treize ans.

La menace, le châtiment marchaient toujours près de lui, et ne tardèrent point à causer un découragement si profond à Weber, qu'un soir le pauvre enfant s'enfuit de la demeure de Haydn et fit seul, à pied, le trajet qui le séparait de Munich. Le père du fugitif voulait le renvoyer à Vienne, mais sa mère intercéda pour lui, et ce fut à Calchère et à Valetti, maître italien, que l'on confia l'éducation musicale de l'enfant. Qu'il souffrit! mon Dieu! lui qui chérissait sa mère avec tant de dévotion! Oh! qu'il souffrit à passer ainsi de main en main! traité comme une chose, trouvant partout de la science, mais jamais une caresse, jamais une main amie pour essuyer les larmes que lui arrachaient les difficultés du travail, les angoisses du découragement et le doute de sa vocation!

C'est de la sorte qu'il vécut, c'est de la sorte qu'il vit s'écouler son adolescence. Ainsi il écrivit une partition sur un livret des plus médiocres, intitulé *Macht der Liebe und des Weines* (la force de l'amour et du vin). La partition se trouva mauvaise, et quand il la fit lire à ses maîtres, ceux-ci haussèrent les épaules et lui dirent : Tu ne seras jamais un compositeur supportable... Et pour devenir compositeur, il avait passé son enfance loin de sa mère! il avait usé tristement sa jeunesse au milieu de travaux sans relâche! Jugez de son désespoir! jugez de ses larmes et de son abattement! Durant une année entière, il resta là, sans rêver une phrase musicale, sans écrire une note, sans ouvrir une partition.

Alors la misère et la faim arrivèrent, et il fallut, sous leur inspiration, écrire pour je ne sais quel petit théâtre de petite ville, l'opéra de *das Waldmædchen* (la Fille des bois). Cela valut au jeune compositeur de ne point mourir de faim et d'obtenir la protection du professeur Michel Haydn. Grâce à ce dernier qui recommanda, par une note insérée dans les journaux, l'auteur de la partition nouvelle *Peter Schomoli*, Weber cessa d'être tout à fait inconnu, et devint maître de chapelle du duc Eugène de Wurtemberg. Alors la fortune, qui semblait désarmée enfin, lui sourit pendant quelques années; non-seulement *Freischutz* et *Preciosa* valurent de la renommée à l'auteur de leurs partitions; mais ils le firent encore nommer directeur du théâtre de Prague.

Devenu moins pauvre, Weber put épouser une jeune fille qu'il aimait depuis longtemps, et au milieu de leur bonheur, il crut pouvoir défier la fortune et l'avenir. Hélas! tout ce bonheur ne dura que peu de temps, et ne servit qu'à rendre plus amère l'adversité qui retomba lourdement sur l'artiste. Loin de s'enrichir dans la direction du théâtre de Dresde, à laquelle il fut appelé lorsque ses engagements avec Prague furent terminés, il y perdit le peu d'économies qu'il avait faites! Dans son désespoir, il tourna ses regards vers la France où *Freischutz* obtenait un succès inespéré et faisait la fortune de l'Odéon.

D'un autre côté, Londres demandait à Weber un opéra et lui offrait des conditions séduisantes... Malade, sans ressources, mais croyant trouver à Paris une hospitalité à laquelle il avait de justes droits, Weber est arrivé à Paris... Hélas! il n'a trouvé partout qu'indifférence. Ceux qui lui ont tendu la main étaient sans pouvoir de venir à son aide; ceux qui pouvaient, ceux qui devaient lui être utiles se sont détournés de lui... Et Giacomo Meyerbeer n'était pas à Paris! Giacomo qui eût accueilli Carle-Marie comme un frère, Giacomo qui eût écarté de son ami un découragement qui deviendra mortel peut-être! L'auteur de *Freischutz* va donc partir, cette nuit, pour Londres, indigné contre la France; pauvre, malade et presque sans espoir de jamais retourner auprès de sa femme et de ses enfants qui, chaque jour, au fond de l'Allemagne, prient Dieu pour le pauvre voyageur abandonné! Oh! si Giacomo Meyerbeer eût été à Paris!

En achevant ces paroles, l'étranger fut saisi d'un accès de toux plus violent que le premier et, de nouveau, ses lèvres se mouillèrent de sang.

Cependant, Gros avait pris ses pinceaux et s'était mis à l'œuvre, tandis que l'étranger, sans parler, suivait des yeux le travail de l'artiste. Ils demeurèrent l'un près de l'autre en silence, jusqu'au moment où le soir força le peintre de s'arrêter; alors l'inconnu se leva et tendit la main à son compagnon.

— Adieu, baron Gros, lui dit-il.

— Adieu, Carle-Marie Weber, répondit le peintre.

Et ils se séparèrent pour ne plus se revoir; néanmoins ils s'écrivirent deux fois. La première lettre était de Weber, et remerciait le peintre de trois mille francs que ce dernier avait fait remettre à Londres chez le compositeur allemand par l'entremise de l'ambassade française. La seconde lettre portait la signature du baron Gros et accompagnait un portrait de Giacomo Meyerbeer, dessiné de souvenir.

Quatre mois après, Carle-Marie Weber mourait à Londres, seul, dans un état voisin de la misère, et laissant inachevée sa partition d'*Obéron*. Des étrangers reçurent ses dernières paroles : ces paroles étaient des adieux pour sa femme et pour ses enfants qu'il recommandait à son pays.

Voici comment son pays se montra digne de ce legs.

Le directeur privilégié du théâtre de Berlin marchanda d'une manière honteuse et misérable à la veuve de l'artiste la partition d'*Obéron* : la veuve allait céder, de guerre lasse, et pressée par la nécessité, quand le directeur de Kœningstadt offrit de cette même partition une somme considérable. Madame Weber accepta sur-le-champ ces propositions nouvelles; mais l'autorité supérieure éleva un conflit, sous prétexte qu'*Obéron* n'appartenait point au

genre d'ouvrages dont la représentation était permise sur la scène de Kœningstadt, et la veuve de l'auteur dut accepter les conditions que lui proposait le directeur privilégié de Berlin.

Enfin, pour comble de honte, un maître de chapelle, ignorant et inconnu, ne recula point devant l'idée de faire, d'après l'édition pour le piano, une instrumentation à l'opéra d'*Obéron*, partition qui fut adaptée à une méchante parodie représentée au théâtre de Josephstadt; ce qui acheva de faire perdre à la partition sa valeur d'argent... Personne en Allemagne ne s'éleva contre ce vol profanateur qui déshonorait la dernière œuvre de Weber et qui dépouillait sa veuve et ses enfants de leur héritage.

Telle fut la destinée de Carle-Marie Weber. Vous savez comment finit Gros. On insulta lâchement à l'auteur des plus admirables tableaux que nous a laissés une époque où regnèrent cependant David et Géricault; on fut sans pitié pour le vieillard dont la main, jadis si vigoureuse, commençait à faiblir. Et un jour on trouva sur les bords de la Seine le cadavre inanimé du grand artiste.

Voilà comment l'Allemagne et la France se sont montrées reconnaissantes envers deux de leurs plus illustres enfants!

S. Henry BERTHOULD.

Nouvelles récentes de la maison Wiertz.

Le temple érigé par M. Wiertz en l'honneur de son talent continue son chemin. L'architecte s'était un peu trompé dans ses calculs (on sait que M. Wiertz est son propre Vitruve); il avait, dans le principe, aligné *douze* colonnes sur la façade latérale qui s'élève, grave et majestueuse, en avant du quartier Léopold; mais il paraît que de loin ces colonnes étaient trop maigres: l'effet n'en était pas satisfaisant; on les a donc rasées et on en a élevé dix autres d'un diamètre un peu plus considérable. Dans les préoccupations constantes où il se trouve, M. Wiertz avait oublié que la plupart des temples les plus fameux de l'antiquité n'étaient que *decastyles*, et il avait fait le sien *duo-decastyle;* ce qui était encore une manière ingénieuse de faire du grandiose aux dépens des anciens.

L'artiste est revenu à de meilleures idées, et il s'est contenté de ne rien faire de mieux que le temple de Pœstum. La *maison Wiertz* n'aura donc que quatre colonnes sur sa façade antérieure et dix colonnes de développement sur sa face latérale droite. Malheureusement, comme tout ce qui tient à notre époque de mensonge et de clinquant, la maison Wiertz ne sera qu'un pseudo-temple; la face postérieure de l'édifice sera privée de sa colonnade, ainsi que la face latérale gauche. On n'a fait des sacrifices et des dépenses que pour le côté qui regarde la ville; pour celui qui regarde les champs, c'est tout différent. On a semblé dire : bah! c'est toujours assez bon pour des paysans.

Ainsi, pour la définir archéologiquement, la maison Wiertz ne sera qu'un temple *quadra-decastyle* et *semi-périptère*. Mais en revanche, l'architecte a su allier les apparences antiques avec les exigences modernes. Les deux colonnes de chaque extrémité sont creuses, et on y a fait une porte en manière de guérite, de façon à y placer une sentinelle.

Cela s'explique : quand on possède des tableaux de la valeur de ceux de M. Wiertz, on ne saurait placer trop de sentinelles pour les garder.

GALERIE

DES

FABULISTES CONTEMPORAINS.

(Extrait d'un ouvrage inédit.)

Desains (Charles Porphyre-Alexandre,) peintre d'histoire, professeur de dessin à l'école normale de Paris, chevalier de la Légion d'honneur, ancien président de la Société philotechnique et de plusieurs autres compagnies savantes, est né à Lille en 1789; il descend de parents honorables, et l'on peut citer parmi les alliés de sa famille le spirituel *Lesage*, auteur de *Gil Blas*. C'est à Saint-Quentin, dans la famille de son père, que le jeune Desains fit sa première éducation, que de tristes événements auraient rendue imparfaite, si le goût de l'étude ne l'avait porté à continuer seul ce qu'il avait si bien commencé au collége de cette ville.

En 1801, M. Ch. Desains vint se fixer à Paris, où son père qui se délassait en exécutant de fort beaux dessins à la plume, lui inspira, sans le vouloir, le goût de la peinture. Les premiers principes de l'art lui furent donnés par feu Ducq (*) qui était lui-même l'élève de Suvée (**).

Après quelque temps passé dans l'atelier du célèbre Saint, peintre en miniature, il fut confié aux soins de l'immortel David (***), à qui la Belgique donna si noblement l'hospitalité. Une grave maladie des yeux qui manqua souvent de le priver de la vue, lorsqu'il se distinguait aux expositions du Louvre, vint le forcer de suspendre presque entièrement ses travaux. Pour n'être pas sans profession, M. Desains enseigne le dessin et la peinture; il fut nommé, il y a quatre ans, professeur à l'École normale supérieure de Paris.

M. Desains, qui manie la plume avec autant de grâce que le pinceau, a toujours été l'ami de l'apologue, ce petit drame qui peut se faire pour ainsi dire en courant. L'utilité de sa morale, l'innocence de sa malice, et surtout la facilité des vers libres, qui racontent si bien, le déterminèrent à faire dans ce genre quelques essais que des amis ont encouragés de leur approbation. Son admission dans plusieurs sociétés scientifiques et littéraires dont il a plusieurs fois été nommé président, a mis en évidence ses apologues, qui, lus ou récités avec soin dans les séances solennelles, ont toujours trouvé le public très-favorablement disposé. Par la coopération d'un certain nombre d'amis artistes et dessinateurs aussi célèbres qu'obligeants, M. Desains publia en 1850 un magnifique volume de fables. Ce recueil intitulé *Fables, Anecdotes et Contes*, par Charles Desains, est illustré d'un très-beau portrait de l'auteur et de splendides planches dessinées par MM. Baldus, Brascassat Chazal, Couder (del'Institut), Delorme, Horace Vernet, (de l'Institut), etc., et par l'auteur lui-même. Tous ces petits chefs-d'œuvre sont reproduits par le burin et par la lithographie. Le frontispice offre une magnifique guirlande de fleurs dans laquelle sont entrelacés des blasons et des urnes funéraires, avec les noms suivants : Viennet, Guichard, Ladoucette, Mathieu, Gosse, Vigarosy, Stassart, Mollevaut, Duvivier,

(*) Joseph Ducq, né à Edeghem en 1762, partit pour Paris en octobre 1786, y suivit les leçons de Suvée et fit des progrès si rapides, qu'il remporta en 1792 le premier prix de dessin d'après nature. Ducq partit pour Rome en 1807, passa 6 ans en Italie où il composa plusieurs grands tableaux qui répandirent sa réputation au loin, et il revint à Paris en 1813. En 1815, il fut nommé professeur à l'Académie des beaux-arts de Bruges et reçut le titre de peintre du roi des Pays-Bas, qui le nomma chevalier de l'ordre du Lion-Néerlandais. Ducq mourut à Bruges le 9 avril 1829.

(**) Suvée Joseph-Bernau, célèbre peintre lauréat de Rome, né en 1743, mourut subitement à Rome en 1807, où il dirigeait l'école française de peinture depuis 1801.

(***) David Jacques-Louis naquit à Paris en 1748 et mourut à Bruxelles le 29 décembre 1825, à 10 heures du matin.

Roger, Naudet, Lavalette, tous fabulistes de la Société philotechnique. Cette composition est de M. Desains. Beaucoup d'imagination, une grande facilité et une manière piquante de rendre ses idées : voilà ce qui caractérise M. Desains.

Nous donnons ici une fable inédite que nous tenons de l'un des amis du spirituel artiste.

L'HOMME, SON FILS ET LE PETIT POISSON.

FABLE.

Sans doute, amis, vous allez croire
Que j'invente à plaisir cette petite histoire.
De vérité, pourtant, mon récit est pourvu ;
Je le tire en entier de ma seule mémoire :
Ce que je vous dis, je l'ai vu.

Un homme avec son fils côtoyait la rivière
Auprès du village d'Anière;
L'enfant s'était muni de ligne, d'hameçon,
Se flattant, par avance, en son humeur joyeuse,
De faire une contre-façon
De la pêche miraculeuse.
Il ne savait pas, ce garçon,
Que l'espoir est parfois une douce imposture
Et la plus amère leçon,
Et qu'au jeu, dans l'hymen, en procès, en culture,
Tel comptait s'emparer d'une immense capture
Et rencontre... un petit goujon.
L'écolier pêcha donc une seule victime,
Barbillon tellement infime,
Que dans l'eau d'une fiole il l'emporte au logis.
Là dans une cuisine, au quatrième étage,
Le fils de l'onde est bientôt mis
En un vase où pour lui commencent l'esclavage
Et les mille dangers auxquels il fut soumis.
S'il entendait ses ennemis
Agiter des fourneaux les sombres accessoires,
Le malheureux tremblait de toutes ses nageoires.
Chaque jour lui donnait plus d'un nouveau frisson,
Surtout le vendredi, si funeste au poisson.
Depuis sa fatale aventure,
Dans quelques gouttes d'eau, mourant à petit feu,
Il voyait ses amis, transformés en pâture,
Quitter vivants encor la main du cordon bleu
Pour être rissolés aux flots de la friture.
C'est l'enfer des goujons. — Arrêtons-nous un peu,
Des supplices cuisants, délivrons votre vue ;
Amis, vous le savez, à tout l'on s'habitue.
Quand il voit que bien loin de le faire mourir,
On jette pour le soutenir
De la nourriture menue
Dans son eau que jamais on ne laissa tarir,
Il a foi dans la Providence
Dont la bonté soutient les grands et les petits ;
Malgré tant de maux pressentis,
De la poêle affrontant la sinistre présence,
Il fait si bonne contenance,
Que l'écolier qui l'avait pris
Eut un remords de conscience.
Papa, dit celui-ci, ce paisible animal
Qui ne m'a jamais fait de mal
Ne doit pas pour me plaire endurer la torture :
Pauvre petite créature!
Si nous le reportions où je l'ai pris un jour !
J'aurais plaisir à voir combien il serait aise
Auprès de ses parents heureux de son retour !
Courons, mon fils! à Dieu ne plaise
Que je veuille arrêter cet élan de ton cœur,
Dit le père : ce trait assure le bonheur
De ma vieillesse et de ton existence;
Et quand par un retour qui te fait tant d'honneur,
Tu désires la délivrance
Du captif qui dans sa souffrance
Entrevoyait sans doute un meilleur avenir,
Reconnais Dieu dont la clémence,
Pour adoucir les maux et ne jamais punir,
Donne à la faute un repentir,
Donne au malheur une espérance.

La fable est, dit-on, le spectacle des enfants. Bien des gens, prenant cet énoncé à contre-sens, s'imaginent que leur âge les dispense de la consulter et les met au-dessus des enseignements qu'elle contient. Fâcheuse erreur, car la fable porte avec elle le miroir de la vérité. — Il n'est personne de nous qui ne puisse s'y reconnaître.

En nous occupant des fabulistes contemporains, nous ferons suivre notre critique de quelques apologues entièrement inédits, que nous devons à l'aimable attention de quelques apologistes de nos amis qu'il est bien de faire connaître en Belgique.

Lorin (Théodore Quentin), plus connu dans le monde savant par ses travaux historiques que comme poëte, fut pendant quarante ans l'élève, le secrétaire intime et l'ami du célèbre Charles chevalier de Pougens(*). A tant de titres, il lui était réservé l'honneur d'être le continuateur d'un immense travail que le savant M. de Pougens n'a pu terminer. Nous voulons parler du *Trésor des Origines et Dictionnaire grammatical raisonné de la langue française.* Paris, imprimerie royale, in-4°, 1819.

Le genre des études de M. Lorin est celui des recherches étymologiques sur la langue française ; c'est seulement dans de rares moments de loisir et lors des promenades solitaires auxquelles l'oblige le soin de sa santé, que M. Lorin devient poëte et fabuliste.

M. Théodore Lorin est né à St-Quentin le 21 octobre 1775; il est membre correspondant de la Société nationale des antiquaires de France; de la Société philotechnique de Paris; de l'Académie de Reims; de la Société philosophique américaine de Livourne; du Comité archéologique de Soissons; etc., etc. Il a publié les ouvrages suivants : *Sur les avantages que l'on peut tirer de la lecture des anciens écrivains français;* Paris, 1811, in-8°.—*Idem*, seconde édition, augmentée; Cambrai, 1819, in-8°.*Notice sur feu M. Charles de Pougens*, avec une liste chronologique et bibliographique de ses ouvrages. Valenciennes, 1836, in-8°.

Épîtres, fables et poésies fugitives. Soissons, 1839, in-18.

Essais sur l'origine des noms de Polichinelle et Arlequin, suivis d'un essai sur le personnage de Jocrisse. Soissons, 1844, in-12.

Fables. Paris, 1850, 1 vol. in-12, de 316 pages.

Essai sur quelques proverbes contestés et contestables. Soissons, 1850, in-8°, de 316 pages.

Doivent paraître dans un temps donné les notices et ouvrages suivants :

Notes étymologiques sur les racines hébraïques du P. Houbigant; in-8° de 200 pages.

Idem. Sur le dictionnaire Rouché de M. Hicart; environ 150 p. in-8°.

Glossaire des locutions anciennes employées par la Fontaine, environ 200 pp. in-8°.

Sur la fête *Jul* ou *Hiul*, des anciens septentrionaux. — Sur les *Duses* ou *Dusiens* des anciens Gaulois. — Sur la déesse Vesta. — Sur le conte de la *matrone d'Éphèse.* — Sur la face de Pathelin. — Sur les mystifications nommées Poissons d'avril. — Sur le sobriquet de *Cornard.* — Sur les noms de Jean, Jeannin, et sur quelques autres noms injurieux.—Sur les locutions *faire la figue.* — Sur les locutions *faire la barbe* et *je veux être tondu*, etc, etc. De nombreuses notes sur les proverbes et locutions.

(*) Marie-Charles-Joseph de Pougens, né à Paris le 16 août 1755, est mort à Vaux bain, près de Soissons, le 19 décembre 1833. M. de Pougens était privé de la vue depuis l'âge de 24 ans; à vingt-deux ans, il fut reçu membre de l'Académie de peinture de Rome, non comme auteur, mais comme amateur, mais comme artiste et sur un dessin capital (*le Marchand d'esclaves*).

Ainsi que nous l'avons promis, suivent deux fables inédites de M. Th. Lorin.

L'IDOLE.

Certain païen de Rome ou de la Grèce
Avait un dieu de bois, que, plein de piété,
Il adorait avec zèle, tendresse.
Grâce au secours de cette déité,
Notre homme ayant acquis puissance, honneurs, richesse,
Il achète un dieu d'or, et chassant le premier,
Le laisse honteusement pourrir dans son grenier.

De cette ingratitude à tort on s'émerveille :
Ne voit-on pas le peuple, en ses goûts incertain,
Dans un ruisseau fangeux traîner le lendemain
Le dieu qu'il encensait la veille?

LE CHASSEUR, LE LION ET LE LAPIN.

Avec ses chiens, dans la prairie,
Un chasseur poursuivait un timide lapin :
Le pauvret en fuyant lui demandait la vie ;
Mais, sourd à ses cris, l'inhumain
Allait le mettre à mort, lorsque sur son chemin,
A l'improviste un lion se présente.
Ce fut alors le tour du Nemrod de trembler,
De frémir, de se désoler :
Il croit déjà sentir la dent sanglante
Du terrible animal, et pour sauver ses jours
A la prière il a recours.
« De me fléchir perds l'espérance,
Interrompt le lion : tu parles de clémence!
Mais toi-même en eus-tu pour ce faible lapin ? »
Il dit, et l'étrangle soudain.

Si nous voulons avoir des droits à l'indulgence,
Montrons-en pour notre prochain...

Van den zande (Lambert-Ferdinand-Joseph), officier de la Légion d'honneur, ancien directeur en chef des douanes, à Marseille, est né le 13 mars 1780, à Bruxelles (*), rue de l'Escalier. Il fit ses études en cette ville, au collége Thérésien, entra à l'école polytechnique en 1796, et dans l'administration des douanes en 1806, où, après 45 ans de services honorables, il prit sa retraite. M. Van den Zande, qui est un des fondateurs de la *Société de littérature* de Bruxelles, dont les *Annuaires poétiques* renferment beaucoup de pièces de sa composition, est un poëte de la bonne école. Sa versification est pure et coulante; ses sujets, en général, piquants, bien choisis et d'une heureuse conception. Grand ami des facéties rabelaisiennes il a publié en 1845 un volume intitulé : *Fanfreluches poétiques*, par un Matagraboliseur. Paris, Firmin Didot, 1845, in-18 de 342 pages. Cet ouvrage, imprimé à cent exemplaires, ne se vend pas.

Quatre épîtres, par un Matagraboliseur. Paris, Firmin Didot, 1845, in-18 de 23 pages. Cet opuscule, tiré à 100 exemplaires, ne se vend pas.

Fables (par F. Van den Zande). Paris, Firmin Didot, 1849, in-18 de VII et 328 pages. Cet ouvrage qui, tiré à deux cents exemplaires, ne se vend pas, est dédié à M. le baron de Stassart.

Épître à madame Techener, par Jean Rigoleur. Paris, in-18 de 8 pages, 1850, tiré à 25 exemplaires : ne se vend pas.

M. de Chênedollé a reproduit cette épître dans le *Bulletin du Bibliophile belge*, tome VIII, page 165.

Épître à monsieur Barbier, conservateur de la bibliothèque du Louvre, par Jean Rigoleur. Paris, février 1851, in-18 de 8 pages, tiré à 35 exemplaires, ne se vend pas.

Épître à M. Boyer Neveu, docteur en médecine, à Marseille, par Jean Rigoleur. Paris, mars 1851, in-18 de 8 pages, tiré à 25 exemplaires : ne se vend pas.

Après avoir fait connaître aux lecteurs de la *Renaissance* notre honorable et spirituel compatriote, nous donnons ici une épître inédite de sa composition.

A madame la baronne Lastic de Saint-Jut, sur l'article 10 de la Constitution qui abolit la noblesse.

Marseille, 27 septembre 1848.

La République a mis à bas
Tous les titres nobiliaires ;
L'égalité ne permet pas
Ces qualités imaginaires
Qui révoltaient Ledru-Rollin
Et dont Louis Blanc aurait honte.
N'avez-vous point vu Cormenin,
Ce farouche républicain,
Abjurer le nom de vicomte
Pour prendre celui de Timon ?
Tous sortis du même limon,
Nous devons nous appeler frères,
Comme les moines, les corsaires.
Donc nous aurons frère Flocon,
Frère Le Roux, frère Proud'hon,
Frère Louis Napoléon.
Après les frères fouriéristes
Viendront les frères communistes ;
Nous verrons les frères en US,
Quêteurs de faveurs populaires,
Qui, singes des frères Gracchus,
Voudraient joindre les lois agraires
Au beau titre de citoyen.
Abandonnez de bonne grâce
Celui qui vous allait si bien,
Mais dont la loi vous débarrasse ;
A mes yeux vous n'y perdrez rien.
Pour n'être plus une baronne,
Vous n'en êtes pas moins mignonne.
De vos regards le tendre azur
Brille-t-il d'un éclat moins pur?
Avez-vous la main moins bien faite ;
Êtes-vous en tout moins parfaite?
Votre riche et charmant babil
A-t-il perdu rien de son fil?
Non certe, et votre esprit subtil,
Qu'un brin de malice assaisonne,
Ne sera pas plus roturier
Que lorsque vous étiez baronne.
J'ajoute un trait, c'est le dernier :
Madame, en serez-vous moins bonne?

On voit qu'il y a du mordant, du trait, de l'esprit et par dessus tout une grande facilité de versification, qualité précieuse pour un fabuliste.

Le capitaine A. DE REUME.

Exposition permanente de tableaux, à Vienne.

La Société autrichienne des beaux-arts qui vient de se constituer à Vienne, et qui a ouvert une exposition permanente, a adressé dernièrement à M. O'Sullivan De Grasse, notre ministre dans cette capitale, une lettre dans laquelle elle exprime le désir de voir les peintres belges envoyer de leurs œuvres à cette exposition.

Il résulte de cette lettre que la Société, quoiqu'elle commence à peine ses opérations, dispose déjà d'un revenu de 50,000 fr. par an. Elle est tenue, par son réglement, d'en dépenser un tiers au moins en achats de tableaux étrangers. Six semaines après l'ouverture de l'exposition, elle avait déjà acheté pour 25,000 fr. de tableaux, et,

(*) Et non à Anvers, comme le dit la *Biographie générale des Belges*.

sur cette somme, 18,000 fr. avaient été consacrés à l'acquisition de tableaux envoyés par des artistes étrangers.

L'exposition est permanente, mais les objets d'art qui y figurent sont renouvelés tous les mois, et s'ils n'ont point été achetés par la Société ou par des amateurs étrangers à celle-ci, ils sont défrayés de tous frais de transport (arrivée et retour) En cas d'achat, il sera déduit 5 p. c. pour frais de régie.

La Société promet de veiller avec le plus grand soin à la parfaite conservation des objets d'art qui lui sont envoyés pour un mois.

Elle n'admet cependant à l'exposition que des œuvres *distinguées*. Nous citons textuellement sa lettre.

Elle exprime le regret, en terminant, que les peintres modernes de l'école belge ne soient que très-peu connus à Vienne, où ils trouveraient cependant beaucoup d'amateurs pour acheter leurs œuvres, ce qui offre une chance de plus aux artistes qui enverront leurs tableaux à l'exposition permanente de la Société.

S'il parvient au gouvernement d'autres renseignements sur cette nouvelle institution, il s'empressera d'en faire part aux artistes.

POÉSIES.

I.

LA TACHE DE FEU.

N'est-ce pas? quand l'on a regardé le soleil,
Il nous reste dans l'œil une tache de flamme,
Et bien longtemps le spectre éclatant et vermeil
Nous illumine l'âme.

Et de quelque côté qu'on se tourne, partout,
Sur l'arbre qui verdit, sur l'onde qui bouillonne,
Sur les fleurs, sur le ciel, sur la terre, sur tout
L'orbe de feu rayonne.

Ainsi toi, mon enfant, astre éteint dans mes cieux
Et dont le soir, hélas! toucha presque à l'aurore,
Ton image sans cesse erre devant mes yeux,
Toute vivante encore.

Et soit que mon regard plonge au fond de la nuit,
Soit qu'il plonge en mon cœur, nuit encore plus obscure,
Partout je te revois, toi qu'un ange conduit,
Douce et blonde figure.

Avril 1851.

—

II.

LA PREMIÈRE NEIGE.

Sous le vent du nord tout frissonne,
Et dans l'ombre le jour décroît.
La neige dans l'air tourbillonne,
Et la lune à peine rayonne;
On dirait qu'elle-même a froid.

Et me voici qui songe et rêve,
Assis auprès de mon foyer.
L'heure suit l'heure qui s'achève,
Et me voici qui songe et rêve,
Regardant mon feu flamboyer.

Quand souffle la bise glacée,
Mon Dieu! comme il fait bon ici.
Mais une lugubre pensée,
Mille fois de mon cœur chassée,
Mille fois y revient aussi.

Car dès longtemps la porte est close,
Et pourtant quelqu'un est dehors.
J'écoute et j'attends,—triste chose!
Hélas! j'oubliais qu'il repose
Dans le lit ténébreux des morts.

Là-bas, dans l'enclos morne et sombre,
A l'heure où minuit retentit,
Parmi tes compagnons sans nombre
Qui se parlent tout bas dans l'ombre,
N'as-tu pas peur, ô mon petit?

Surtout, dans la couche profonde,
Où la mort t'a mis à l'étroit,
Sous les flots de neige inféconde
Dont chaque rafale t'inonde,
O mon petit, n'as-tu pas froid?

Rien que cette seule pensée,
Enfant, me donne le frisson;
Et, la tête en mes mains baissée,
J'écoute la bise glacée
Qui gronde autour de la maison.

Et je rêve à ce monde étrange
Où loin de nous te voilà seul.
Hélas! que n'as-tu, mon pauvre ange,
Pour ta mort ma vie en échange,
Ou du moins mon cœur pour linceul!

24 décembre 1850.

—

III.

LA FLEUR DE L'OUBLI.

Où la trouverai-je? Est-ce dans la plaine?
Est-ce au fond des bois pleins de verts abris?
Est-ce au pied des monts où la marjolaine
Berce dans les cieux ses bouquets fleuris?

Dieu m'en est témoin, fût-ce au bout du monde,
Je t'irais cueillir, ô charmante fleur;
Je t'irais cueillir, blanche, rose ou blonde,
Fleur aux doux parfums qui guérit le cœur.

Je te presserais sur mes lèvres mornes,
Je te presserais sur mon front pâli,
Toi qui sers de baume aux douleurs sans bornes,
O charmante fleur qu'on appelle oubli.

A. V. H.

Mai 1851.

Dessins. — Notre feuille Ve contient une romance inédite intitulée : *Ville et Village*. Les paroles sont de M. le Comte de Mélano ; la musique est due à l'un de nos jeunes compositeurs les plus distingués ; A. Landa.

La VIe feuille une charmante lithographie due au crayon original de Charlet, peintre français, mort l'année dernière, enfin la VIIe feuille est accompagnée d'une vue représentant la façade principale du bâtiment construit pour l'exposition générale des beaux-arts, ouverte en ce moment. Cette façade a été élevée par les soins de M. Chysenaer, architecte des Galeries Saint-Hubert.

GALLAIT PINXIT. SCHLEERT DEL.

DERNIERS HONNEURS RENDUS AUX COMTES D'EGMONT ET DE HORN.

SALON DE 1861

REVUE

DE L'EXPOSITION GÉNÉRALE DES BEAUX-ARTS

DE BRUXELLES EN 1851.

(SUITE.)

§ IV.

LOUIS GALLAIT.

Plus un homme s'élève, plus on aime à fouiller les replis de sa vie et à se rendre compte du point d'où il est parti. Et quand, par hasard, cet homme a dû passer par des épreuves difficiles, par de laborieuses et constantes études avant de pouvoir s'emparer de l'attention publique et la dominer par la puissance de son talent, alors la curiosité ne connaît plus de bornes: il faut lui déshabiller son héros des pieds à la tête, afin qu'elle puisse mieux s'identifier avec lui.

M. Gallait est un de ces hommes qui sont les ouvriers de leur propre réputation ; la fortune n'eut point de sourires pour lui à son berceau, il lui fallut donc rechercher les moyens de la captiver et de la ramener à lui. Une foi ardente, un travail assidu, une énergie invincible, lui ont suffi pour obtenir ce résultat. Aujourd'hui, l'œuvre est accomplie; il peut jouir en paix de son propre triomphe, environné de l'estime, du respect, de l'admiration de ses contemporains. Chose bien rare, il peut recueillir pendant sa vie les couronnes que l'avare renommée n'accorde qu'après la mort. En un mot, M. Gallait s'est élevé par son talent et il est bien évidemment la première individualité du pays.

Élevé à l'école sévère de Hennequin, l'auteur du tableau d'*Oreste poursuivi par les Furies*, lequel lui-même fut élève de David, on comprend qu'il a reçu une éducation profondément classique, et que pour abandonner un jour la route tracée par le maître, il lui a fallu de courageux efforts secondés par une puissante nature. Toute l'école impérialiste n'entendait pas raillerie à l'endroit des idées nouvelles; elle n'admettait qu'un principe : celui de l'immobilité. En cela elle ressemblait beaucoup aux écoles égyptiennes primitives qui considéraient comme un attentat à la religion de leurs pères toute innovation, tout changement aux formes hiératiques consacrées. Quand Géricault parut avec son *Naufrage de la Méduse*, on le traita de fou.

Quand, en 1832, M. Gallait parut au concours de l'Académie de Gand, avec son tableau du Christ chez les Pharisiens : *Rendez à César ce qui appartient à César*, on lui fit l'honneur de l'attribuer à son maître. L'envie aux doigts crochus était là qui guettait aux portes, cherchant à empoisonner d'un trait envenimé le premier triomphe du jeune élève. Mais M. Gallait ne se tint pas pour battu; il riposta vigoureusement à cette attaque de la calomnie par une œuvre supérieure à la première : *le Christ guérissant les aveugles*. Or, comme Hennequin était mort l'année précédente, il devenait difficile de lui attribuer la moindre part dans l'œuvre nouvelle.

Ce tableau fut néanmoins oublié par les dispensateurs des récompenses nationales — on allait moins vite en besogne autrefois qu'aujourd'hui — de sorte que le tableau fut acquis au moyen d'une souscription particulière et placé dans la cathédrale de Tournai, lieu de naissance de l'artiste.

D'un autre côté, pendant que des amis et quelques protecteurs éclairés des beaux-arts intercédaient auprès des autorités locales pour faire obtenir au lauréat une pension qui le mît à même de continuer ses études à Paris, notre jeune artiste allait essayer ses forces à Anvers et s'identifiait aux secrets du grand art de peindre, devant les œuvres de Rubens et de Van Dyck. Là, il modifia déjà sa manière ; mais ce fut à Paris surtout, qu'il la transforma complétement. *Le duc d'Albe* et *les Ménétriers* qu'il exposa en 1834, attestent un progrès marqué. Nous passerons rapidement sur son *Job*, sur *Montaigne visitant le Tasse dans sa prison*, sur *le Repentir* et sur sa *Bataille du mont Cassel*, exécutée pour le Musée de Versailles, afin d'arriver à l'*Abdication de Charles-Quint* qui est une œuvre magistrale. A dater de cette époque, Gallait prit rang parmi les maîtres. Depuis, nous avons eu *le Couronnement de Baudouin*, les *Derniers moments du comte d'Egmont*, enfin *les Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn*, par le Grand-Serment de Bruxelles (*).

Ces deux dernières créations attestent encore un progrès évident, une modification importante dans le talent de M. Gallait. Il y a aussi loin de là au *Couronnement de Baudouin* que ce dernier tableau est éloigné du *Jésus-Christ guérissant l'aveugle*, exposé à Bruxelles en 1833. La pensée jaillit de tous points dans ces deux œuvres capitales ; elle éclate, elle rayonne, elle saisit le spectateur et ne le quitte qu'après l'avoir fait passer par toutes les émotions du drame qu'on a voulu représenter. C'est là le propre des talents accomplis, de soumettre tout à leur puissance; et cependant, s'il faut le dire, nous ne croyons pas que ce soit là le dernier mot du maître. M. Gallait est une de ces natures énergiques que les succès n'enivrent pas et qui ne se croient pas arrivées aux sommets de l'échelle, ni aux dernières limites du possible, parce qu'elles ont reccueilli quelques bravos de la foule et quelques faveurs du pouvoir ; il pense, au contraire, à l'inverse des médiocrités, toujours satisfaites de ce qu'elles produisent, qu'il lui reste beaucoup à faire. Seul, le véritable artiste peut raisonner ainsi. Il ne se fait pas illusion sur le présent, mais il se passionne pour l'avenir.

Comment décrire maintenant toute la poésie contenue dans l'œuvre de M. Gallait ?

Nous sommes en présence de deux cadavres ou plutôt de deux têtes coupées : celles des comtes de Horn et d'Egmont après leur décapitation. Là était l'écueil : il fallait rendre ce sujet dramatique sans le rendre repoussant. A

(*) Les *Serments* étaient, on le sait, des corporations militaires qui se formèrent probablement à l'époque de l'organisation des communes. Les luttes incessantes que celles-ci soutinrent pour la défense de leurs droits aguerrirent ces compagnies bourgeoises, qui figurèrent sur tous les champs de bataille du moyen âge et jouèrent un rôle important dans tous nos troubles politiques. Connues d'abord sous le nom de *Gildes* ou *Guldes*, elles reçurent plus tard le nom de *Serments*, parce que leurs tireurs à gage étaient tenus de prêter serment au souverain et à la ville.

Le Grand-Serment, ou *Serment de Notre-Dame*, était le plus ancien des cinq Serments de Bruxelles. Il était composé d'arbalétriers; mais déjà au XVIe siècle, dans les cérémonies publiques, les confrères portaient la pique, à laquelle ils substituèrent ensuite le mousquet; les dignitaires seuls portaient l'arme distinctive de la corporation.

force d'art, l'artiste y est parvenu, quoi qu'en disent certains critiques fort désopilants.

Un drap de velours noir, chargé d'un crucifix d'argent, cache les deux corps qui sont simulés; seules, les deux têtes sont rajustées tant bien que mal; elles sont posées sur un drap blanc où elles ont plutôt l'air de dormir que d'avoir été violemment tranchées par le couperet du bourreau.

Deux hommes d'armes veillent debout auprès de ces deux têtes qui sont placées dans le couvent des Récollets; un bedeau allume les cierges, et le reflet de cette lumière commence déjà à se faire sentir sur les objets environnants. Ceci n'est que de l'art ; mais où est toute la poésie du tableau, tout le sentiment dramatique de l'œuvre? c'est dans le groupe des arbalétriers qui viennent rendre les derniers honneurs à ces deux morts illustres, victimes de la tyrannie. Tout un monde de pensées roule dans la tête et dans le regard profond mais attristé du roi du Serment. On n'y lit pas seulement l'impression du douloureux spectacle physique qu'il a devant les yeux ; mais on y soupçonne l'espoir de la vengeance, l'espérance de l'avenir. Les quatre ou cinq figures qui composent ce groupe, différentes d'expression, de style et d'effet, sont une des plus belles choses que nous ayons vues.

Quant à la pratique, elle est à la hauteur du talent habituel de M. Gallait qui n'a rien ou peu de choses à apprendre de ce côté. On peut dire hardiment que c'est traité de main de maître : oppositions bien combinées, puissance extraordinaire de ton dans les étoffes, entente parfaite de l'art et de toutes les ressources de la pratique. Il n'y a pas là le jet turbulent de l'irréflexion ; il y a la sagesse de l'homme qui pense à ce qu'il fait, l'austérité d'un pinceau mûri par de longues études, la puissance d'une couleur savamment combinée.

Beaucoup de gens ont cherché à établir des différences et des analogies entre les deux dernières productions du maître et ils se sont demandés s'il y avait progrès? La perfection plastique, matérielle, n'est guère plus possible pour M. Gallait; il est arrivé à cette maturité de talent qui n'exige plus de progrès ; mais il pourra s'en manifester cependant, aux yeux de la foule, par la nature des sujets qu'il traitera. Une idée peut impressionner davantage qu'une autre ; l'ordonnance d'un tableau peut être conçue d'une manière plus dramatique, plus saisissante, plus pittoresque : voilà, je crois, les seules chances qu'aura désormais M. Gallait d'augmenter sa réputation.

Nous le répétons avec toute la sincérité d'une conviction profonde, sans arrière-pensée de coterie, comme sans désir de blesser personne, M Gallait est la plus puissante personnalité artistique du pays!...

On a beaucoup parlé de son tableau intitulé : *Art et Liberté*. Nous trouvons les discussions qu'on a faites au sujet de ce *lazzaronne* beaucoup trop profondes ; c'est une magnifique étude et voilà tout.

§ V.

LÉON COGNIET.

Trois individualités bien tranchées, chacune dans son genre, sont en possession de l'attention publique au salon de 1851 :

L'une la captive par la puissance, la force, la sincérité, l'énergie de son talent : — c'est M. Gallait ;

L'autre l'étonne par la rusticité, la sauvagerie, la naïveté démocratique et sociale de son pinceau :—c'est M. Courbet;

Enfin, la troisième s'en empare par la poésie, le sentiment, la grâce, le style, la noblesse de l'exécution :—c'est M. Léon Cogniet.

Nous avons déjà défini le talent de M. Gallait et l'impression causée par son tableau; arrêtons-nous un peu sur l'œuvre de M. Cogniet, en attendant que nous disséquions celle de M. Courbet.

M. Cogniet appartient à cette grande pléiade d'artistes qui a succédé à l'école de David, qui a eu pour chef Pierre Guérin, pour émules et pour collaborateurs Gros, Géricault, François Gérard, Drolling fils, et qui se perpétue si dignement aujourd'hui dans MM. Ingres, Paul Delaroche, Horace Vernet, etc. Ces hommes-là ont, par une sorte d'éclectisme fort rationnel et parfaitement compris, ramené l'art dans des voies meilleures, moins conventionnelles, plus accessibles au sentiment et à la vérité, tout en s'élevant souvent aux régions les plus hautes de la poésie. C'est la légion des penseurs. Tous ces hommes-là ont mis et mettent encore l'idée au-dessus de tout. Girodet lui-même, qui tenait un peu plus que les autres, par la forme, à l'école impériale, s'en détachait complétement par la pensée. Son *Endymion*, sa *Scène du déluge*, son *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerce*, son *Ossian*, son *Atala au tombeau*, et ses magnifiques compositions tirées d'Anacréon, sont autant d'œuvres où la pensée rayonne et domine de toute la hauteur d'une intelligence poétique.

M. Léon Cogniet, ainsi que M. Gallait, est de cette race d'artistes fortement trempés : la poésie illumine tous leurs sujets. M. Cogniet n'en est pas à son coup d'essai; il est l'auteur de *Marius à Carthage*, d'une scène du *Massacre des innocents*, qui se voient encore aujourd'hui au *Musée du Luxembourg*, et de trente autres tableaux qui sont tous disséminés dans les collections les plus renommées de l'Europe.

Le Tintoret peignant sa fille morte n'est qu'une pierre précieuse de plus à servir à la couronne du maître. On ne peut pas rendre une idée avec plus de précision, la concentrer dans un cadre plus étroit et en même temps la rendre plus sensible et plus poétique aux yeux de la foule. Pour cela le peintre s'est servi de deux éléments puissants : — la vérité et la loi des contrastes. L'un s'est complété par l'autre. C'est par le contraste de deux effets juxtaposés qu'il impressionne; c'est par la puissance du sentiment unie à l'élévation du style, qu'on l'admire. Il s'est emparé du public de deux manières différentes : par les yeux pour le public qui ne fait que voir ; par l'esprit pour le public qui pense. A ce double point de vue, l'œuvre est on ne peut plus complète.

Un père a perdu sa fille, le plus cher objet de ses affections, et cet homme est *Jacopo Robusti*, dit le Tintoret, un des plus grands peintres de l'Italie, émule du Titien. C'était une de ces natures puissantes où rayonnait le feu du génie : c'est dire assez que c'était un homme fort et pourvu d'une dose de philosophie égale à la puissance de son talent. Aussi, prit-il son chagrin en philosophe et sut-il trouver assez de force dans son esprit pour faire taire la douleur morale. Il saisit une brosse, et devant le cadavre

encore chaud de sa fille, il fixa sur la toile les traits chéris de sa bien-aimée Tintorella.

Mais la nature est plus forte que l'art; il s'arrête un instant au milieu de son travail, brisé par la douleur. Deux grosses larmes tombent de ses yeux, et l'on comprend la bataille qui se livre au fond du cœur et dans la tête de cette nature vigoureuse.

Une lampe cachée derrière un rideau projette ses lueurs blafardes sur cette scène de douleur intime qu'elle éclaire doucement. Et voyez jusqu'où peut aller la délicatesse de tact d'un artiste éminent, tel que M. Cogniet! Cette lampe, l'objet le plus prosaïque du monde, lui a fourni l'idée la plus charmante, la plus poétique, la plus ravissante qu'il se puisse imaginer. L'ombre de la tête du vieux père, interceptant la lumière par la manière savante dont elle est placée, vient se dessiner en silhouette sur le tableau où il travaille, et son profil semble caresser l'image de cette fille bien-aimée dont les traits sont eux-mêmes déjà fixés sur cette toile. Là est toute la pensée du tableau; c'est là qu'est le côté poétique de l'œuvre : toute autre sensation est due au côté pratique, au côté matériel de l'œuvre. Sans doute la figure du vieux Tintoret est expressive, mais elle est expressive par cela même que dans sa science, le peintre s'est appliqué à rendre tous les caractères matériels qui constituent la douleur physique. L'effet de lumière flatte les yeux et complète le reste.

Dans tous les cas, c'est l'œuvre que nous considérons comme étant la plus parfaite au point de vue de la composition, du sentiment et de l'expression; — je ne dirai pas de l'exécution, — bien que M. Cogniet soit un praticien de premier ordre : mais la nature même du sujet, l'effet spécial choisi par le peintre, ne lui permettaient pas de s'élever à une puissance de ton beaucoup plus grande sans dépasser de suite les limites du possible. De même que du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas, de même, de la vérité à l'exagération il n'y a également qu'un pas. L'artiste avait donc un écueil difficile à éviter; il s'en est tiré à force de poésie, de science, et cela en homme qui sait, qui comprend son métier.

En somme, c'est un très-beau triomphe pour l'école française et c'est un haut enseignement pour notre jeune école belge. Nous ne saurions trop engager tous les hommes qui s'occupent d'art à méditer sérieusement sur cette belle page historique, pendant qu'elle est encore dans le pays.

(La suite au prochain numéro.)

ORIGINES

DE LA PEINTURE A L'HUILE.

A la page 129 de notre tome X^e^, nous avons déjà traité cette question, en reproduisant les observations de M. Louis Viardot sur cette matière. Mais son travail est fait plus particulièrement au point de vue de la peinture en Italie; de sorte qu'il reste beaucoup de lacunes à combler, au point de vue de l'histoire de l'art en général. Nous extrayons donc aujourd'hui, du *Materials for a history of Oil Painting*, un article qui nous paraît plus avancé dans les idées historiques modernes. On ne raisonne plus aujourd'hui sur toutes ces questions, comme on raisonnait il y a vingt ans; la science a fait des progrès, il faut donc marcher avec elle et se mettre au niveau.

Nous pensons être agréables à nos lecteurs en leur livrant la traduction de ces documents historiques.

On n'est pas médiocrement surpris, quand on étudie les premiers progrès de l'art de peindre, de les voir intimement liés à ceux de l'art de guérir. En y réfléchissant néanmoins, on s'explique facilement qu'il en soit ainsi. L'anatomie n'est-elle pas la première condition du dessin? La chimie n'a-t-elle pas conduit à la découverte des substances colorantes et de leurs divers amalgames? Déjà les écrivains grecs, quand ils parlent des arts, emploient les termes de *pharmaka*, *pharmakeia*, comme synonymes à ceux des substances employées pour la peinture. De même les Latins, en pareille occurrence, se servent des mots *medicamen* ou *venenum* (*). Énumérant plusieurs substances, la gomme adragant, la glu de Rhodes, etc., Pline les représente comme également utiles « aux peintres et aux médecins, *pictoribus atque medicis.* » On pourrait en dire autant de la sculpture, qui de tout temps a eu besoin, pour bien juger les propriétés des métaux, et pour les traiter selon les meilleurs procédés, d'avoir recours aux enseignements du laboratoire, aux épreuves du creuset et des acides. Ainsi s'expliquent les rapports intimes fréquemment constatés entre des peintres célèbres et des praticiens distingués : l'amitié de Léonard de Vinci pour Marcantonio della Torre, du Corrége pour Giambattista Lombardi, de Van Dyck pour Théodore de Mayerne.

Ainsi s'explique de même pourquoi les arts au moyen âge ont dû se conserver et se perfectionner dans les couvents. D'abord, les moines se passèrent de tout secours étranger, de toute aide séculière. Ils exécutaient eux-mêmes les peintures du missel et de l'église, coloraient les vitraux, doraient et argentaient les calices, les reliquaires, dont ils avaient auparavant choisi la forme, sculpté les reliefs. Plus tard, ils devinrent, comme chacun sait, les patrons de l'art émancipé. Pour eux se peignaient les fresques, pour eux s'assortissaient les mosaïques. Et l'artiste qui travaillait à leur compte, et plus souvent avec des couleurs dont ils avaient conservé le secret, recourait à leur science traditionnelle pour les mille préparations des vernis, des mordants, des huiles qu'il employait tour à tour. Heureux le peintre alors employé par une de ces communautés savantes où la chimie était en honneur! Il y trouvait, en sus des rémunérations pécuniaires, d'inappréciables enseignements. Qui sait si Pérugin, par exemple, ne doit pas en partie ses succès à son long séjour chez les moines de *San Giusto alle mura* (**), peintres sur verre du plus grand mérite, selon ce qu'en dit Vasari, et pour lesquels le maître de Raphaël a fait d'innombrables cartons? Raphaël lui-même appréciait les avantages d'une pareille collaboration. Nous voyons dans une de ses lettres que le pape (Léon X) lui avait donné pour collègue dans la direction des travaux de Saint-Pierre de Rome un religieux d'un âge très-avancé. Raphaël s'en félicitait comme d'une bonne fortune, et comptait bien s'approprier quelques-uns des « secrets d'architecture » que le vieux moine devait à une longue expérience (***).

Le fait est que l'esprit soigneux des moines, leurs loisirs paisibles, l'inviolabilité de leurs demeures se prêtaient admirablement à la collection de ces recettes pratiques dont le monopole leur

(*) Voyez l'*Onomasticon* de Julius Pollux. Denys d'Halicarnasse, *De compos. verborum*. Plutarque, *De oraculorum defectu*. Pline. liv. XI, chap. LXII, édition de Lemaire. Virgile, *Géorgiques*, etc.

(**) Les *Gesuati*. Ne pas les confondre avec les jésuites. Le couvent dont il est ici question fut démoli (comme plusieurs autres bâtiments élevés en dehors des murs de Florence) en 1529, avant ou durant le siége de cette ville par les Impériaux, sous les ordres de Philibert de Châlons, prince d'Orange. Trois peintures d'autel par Pérugin en furent retirées à temps et sont encore à Florence. Naturellement on ne put sauver les fresques.

(***) Voyez le *Rafael von Urbino* de Passavant, Leipzig, 1839. vol I, p. 533. — Voyez aussi Vasari, *Vita di Fra Giocondo*.

resta longtemps, jusqu'à ce que l'imprimerie fût venue vulgariser toutes les notions humaines. Qui n'a rencontré une fois ou autre quelqu'un de ces curieux manuscrits dans lesquels sont enregistrées avec une complète absence de méthode, sans autre ordre que celui du hasard chronologique, mille formules tantôt de chimie, de médecine, de cuisine même, tantôt de dessin linéaire ou de peinture? Ils ont fourni les matériaux de ces encyclopédies partielles publiées depuis par les charlatans séculiers sous le nom générique de *secreti*. Nous en possédons une imprimée à Lucques en 1557, mais dont la composition peut être reportée à une date bien antérieure. C'est celle du révérend don Alessio, qualifié sur le titre de *Reverendo Padre Gesuato, pratico ed eccellente*. Comme il avait quatre-vingt-deux ans, de son propre aveu, à l'époque où lui vint l'idée de répandre dans le public les connaissances acquises pendant sa longue existence, rien n'empêcherait de penser qu'il fut un de ces religieux en compagnie desquels travailla si longtemps et profita si bien Pietro Perugino. Vasari raconte que le prieur des *Gesuati* était renommé pour la fabrication de l'outremer..... « *Era... il detto priore molto eccellente in fare gli azzurri oltramarini* (*). » Et de fait, le révérend Alessio donne pour cela une recette qui atteste des soins infinis. Immédiatement après viennent, curieux témoignages de ces goûts d'horticulture fréquents chez les moines, des conseils pour l'amélioration des arbres fruitiers, et des secrets qu'on aurait pu croire étrangers aux doctes habitants d'un cloître : par exemple la recette d'un cosmétique fort souvent employé par les dames de Venise : « *a fare i capeli biondi come fila d'oro* (**). » De quoi se mêlait, je vous le demande, à quatre-vingt-deux ans, le très-révérend don Alessio?

Au surplus, peu nous importe. Ce qu'il y a de vraiment curieux à extraire de ces *secreti* du moyen âge, ce sont les notions qu'ils peuvent nous donner des procédés matériels employés par les anciens et les modernes avant la découverte de la peinture à l'huile. Nous essayerons ensuite, d'après les origines les plus authentiques, de dire à qui revient, selon nous, l'honneur de cette découverte. Enfin, nous tâcherons de vérifier en quoi elle consista dès le principe, et si elle eut toute l'importance qu'on lui attribue généralement. A ceci se borne l'étude que nous voulons faire aujourd'hui du livre curieux publié par M. Charles Lock Eastlake, un des meilleurs peintres et l'un des plus érudits que puisse revendiquer aujourd'hui la patrie des Reynolds et des Constable (***).

I. — LES ANCIENS.

Il est à peu près avéré que la peinture à l'huile n'était point au nombre des procédés techniques employés par les célèbres artistes dont l'histoire de l'antiquité nous a conservé les noms. Du moins a-t-on cru pouvoir déduire ce fait du silence gardé là-dessus par les historiens de l'art classique en particulier, et par tous les écrivains de la Grèce ou de Rome qui spécialement ou incidemment auraient dû ou pu mentionner une si notable variété de la peinture. Il est beaucoup plus douteux que l'absence des matériaux nécessaires fut cause de cette ignorance relative. Au contraire, on pourrait affirmer que les huiles siccatives, indispensables à la peinture à l'huile, même dans les climats les plus chauds, étaient connues avant l'ère chrétienne, et probablement aux époques les plus reculées des temps historiques. On s'en servait aussi, très-probablement, pour composer les vernis dont les peintures et divers autres objets étaient dès ce temps-là revêtus.

Les peintures mobiles des anciens étaient pour la plupart sur bois, et soit en détrempe, soit en couleurs préparées avec de la cire; c'est ce qu'on appelle peinture encaustique. Les ouvrages exécutés d'après ces deux méthodes furent fréquemment recouverts, dès le principe, d'un vernis hydrofuge, qui, s'il n'était pas toujours indispensable pour mettre le tableau à l'abri de l'humidité, servait en tout cas à le garantir de la poussière, et permettait d'employer l'eau pour les nettoyages dont il avait besoin (*). Il serait facile d'établir que les résines dissoutes dans une huile siccative avaient été employées, plusieurs siècles avant l'invention de la peinture à l'huile, à des usages de ce genre, et il est tout à fait admissible qu'une pratique communément répandue parmi les artistes byzantins leur vint, comme en général leurs meilleurs procédés, des méthodes en vigueur aux plus beaux temps de la peinture grecque. D'ailleurs ce que dit Pline de l'effet produit par le vernis qu'employait Apelle suffirait pour établir que de son temps les artistes, en général, recouvraient ainsi leurs tableaux. Nous concevons donc aisément que l'*atramentum* d'Apelle et le vernis des Byzantins durent être, à peu de chose près, le même mélange.

C'est là ce qu'il nous importe d'établir, et nous énumérerons rapidement les autorités d'après lesquelles nous pensons qu'à l'époque de Ludius et des peintres de Pompéï, les matériaux existaient dont un Van Eyck inventa l'heureux emploi.

Dioscorides (voyez la préface de Kuhn en tête de ses œuvres) dut vivre à peu près sous le règne d'Auguste. Il mentionne deux huiles siccatives : l'huile de noix et l'huile de pavots. Après avoir décrit la manière dont on extrait l'huile d'amande amère, et après avoir nommé l'huile de ben, *oleum balaninum* (**), il constate que « la *sésamine* (huile de sésame) et la *caryine* extraite des noix sont fabriquées de la même manière. » Parlant ensuite du liquide que l'on retire de la graine de pavots noirs, Dioscorides remarque qu'il s'amalgame avec de l'eau (***); qu'ensuite, ce mélange étant exposé au soleil, l'huile se sépare du mucilage, et, brûlée plus tard dans les lampes, donne une flamme très-vive. L'huile de chènevis, l'huile de lin, sont aussi mentionnées par le même auteur; le lin broyé figure parmi les médicaments dont Hippocrate recommande l'usage, et les médecins grecs, généralement parlant, connaissaient ses qualités astringentes. Galien s'exprime nettement sur les vertus siccatives du lin et du chènevis. Il est encore plus explicite au sujet de l'huile de noix envisagée comme aliment (****). Pline la range parmi les remèdes : dans son chapitre consacré aux cosmétiques (*****), il relate l'usage où l'on était d'y ajouter des résines, afin, dit-il, d'y retenir les parfums, c'est-à-dire de leur donner du corps.

Ceci suffit pour établir que les anciens connaissaient toutes les substances qui entrent dans la composition d'un vernis à l'huile, et même l'art d'amalgamer ensemble les huiles et les résines.

Mais rien ne prouve que leurs artistes aient tiré parti de ces connaissances.

La première mention d'une huile siccative employée à des œuvres d'art se rencontre dans Aetius, qui a écrit sur la médecine vers la fin du ve siècle et le commencement du vi^e^. Il assimile, comme emploi médical, l'huile de ricin (*oleum ricinum*) à l'huile de lin, et il dit de l'huile de noix, dont il explique les diverses préparations, qu'indépendamment de son usage en médecine, elle en a un autre : « Les doreurs, ajoute-t-il, et les peintres à l'encaustique s'en servent comme nous; car elle sèche, et conserve pendant longtemps, soit les dorures, soit les peintures encaustiques qui en sont revêtues (******). »

(*) Vasari, *Vita di Pietro Perugino*,

(**) Une autre formule est intitulée, il est vrai : *Remedio col quale fu guarita una donna che per farsi la bionda al sole*, etc. Ceci prouve, outre l'inconvénient des teintures capillaires, l'exactitude historique des *costumes* de César Vecellio.

(***) *Materials for history of Oil Painting*, 1 vol., London, Longman, 1847.

(*) Voir Pline, dont les expressions « *custodiretque à pulvere et sordibus* » peuvent se rapporter à un vernis de ce genre. Liv. XXXV. chap. XXXVI.

(**) Le ben ou behen est une plante médicinale qui vient de l'Arabie.

(***) *De simpl. medic.*, l. VII, c. II.

(****) Liv. XIII, c. I.

(*****) Sans doute de manière à former une émulsion.

(******) *Aetii Amideni, Libror. medicinal.*, etc., gr. Ven. 1534. Liv. I, voce E. Per Janum Gornarium latinè, etc. Lugduni, 1549.

Ce passage, que nous citons les premiers, est remarquable sous plusieurs rapports. L'écrivain grec a mentionné l'huile de lin dans la même page où il parle de l'huile de noix comme exclusivement employée pour la conservation des œuvres d'art. On en doit conclure qu'au vᵉ siècle les propriétés siccatives de l'huile de lin étaient inconnues ou dédaignées. On voit aussi qu'à cette période reculée on employait déjà les vernis à l'huile pour la conservation des dorures et des tableaux. Enfin, il résulte du texte d'Aetius qu'on employait l'huile de noix *sur* les dorures comme vernis, mais qu'elle n'entrait pas encore dans la composition des mordants, alors exclusivement glutineux (*).

Après le viᵉ siècle, nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer, la pratique de la médecine et celle de la peinture devinrent le monopole des moines. Ils purent à loisir expérimenter toutes les huiles, et n'eussent-ils eu que les renseignements fournis par les médecins grecs, ils s'assurèrent, sans doute, que l'huile de lin était siccative au moins autant que celle de noix. Aussi la firent-ils entrer, avec un inutile mélange de résines et de gommes, dans la composition d'un vernis que mentionne le Traité sur les divers arts donné par Muratori, d'après un manuscrit de Lucques. Sans trop de témérité, on pourrait, ce nous semble, dater cette petite conquête du règne de Charlemagne, pendant lequel les arts firent, en général, d'assez notables progrès.

De ce règne au xivᵉ siècle, on ne constate que bien peu de découvertes nouvelles dans l'emploi des huiles; ce qui s'explique par la haute estime dont jouissaient les peintures en détrempe. Sans cela, rien ne s'opposait à ce que les moines et les médecins, studieux commentateurs des écrits anciens, n'y découvrissent, comme on le fit plus tard, que ces peintures n'étaient pas le dernier mot de l'invention humaine.

Au xivᵉ siècle, les fabricants de vernis blanchissaient l'huile de lin, et on la laissait épaissir au soleil, exactement selon les prescriptions de Dioscorides, presque textuellement reproduites dans le *Trattato della Pittura*, de Cennini. De même puisait-on dans Galien la connaissance de certains ingrédients, comme la litharge, le plomb et quelques autres oxydes métalliques, pouvant servir à précipiter la dessiccation des huiles. Enfin, Léonard de Vinci, écrivant mille ans après Aetius, recommandait encore comme vernis l'huile de noix séchée au soleil.

II. — ANTÉCÉDENTS DE LA PEINTURE A L'HUILE.

Au xiiᵉ siècle, il n'avait encore été fait aucune allusion au mélange des couleurs solides avec l'huile qu'on employait comme vernis. La seule tentative approchant de ceci avait été un procédé par lequel, en étendant sur des feuilles d'étain le vernis teint en jaune transparent, en donnait à l'étain la couleur de l'or (**). Cette méthode, fort commune aux xiiiᵉ et xivᵉ siècles, servit, entre autres exemples, aux décorations de la chapelle Saint-Étienne, dans Westminster.

Les premiers écrivains qui aient parlé, en termes non équivoques, des couleurs mêlées avec l'huile, sont Eraclius, Théophile, Pierre de Saint-Audemar et l'auteur inconnu d'un traité du même genre, qui est conservé au *Bristisch Musæum*. Nous les plaçons dans l'ordre chronologique que leurs écrits occupent, à notre avis.

Eraclius, parlant des peintures appliquées sur la pierre (*quomodo præparatur columpna ad pingendum*), veut qu'on la prépare au moyen d'une couche ou deux de blanc à l'huile soigneusement étendu et lissé à la brosse et à la main. « Tu feras ceci, ajoute-t-il, jusqu'à ce que tu aies obtenu le poli du verre. Ensuite tu pourras peindre dessus, avec toute sorte de couleurs détrempées dans l'huile (*). »

Théophile prescrit de réduire en poudre très-fine l'huile de lin séchée sur le feu. On la mêle, toujours sur le feu, avec un peu d'eau, que l'on a soin d'exprimer ensuite, en plaçant l'amalgame enveloppé dans de la toile neuve, sous le pressoir qui sert à extraire l'huile d'olive. « Avec cette huile ainsi préparée, ajoute le moine, écrasez du minium, du vermillon, ou toute autre couleur que vous voulez employer, sur une dalle de pierre et sans y mêler de l'eau. Vous peindrez ensuite à deux couches successives, en leur laissant le temps de sécher, les portes ou les panneaux que vous voulez rougir. En dernier lieu, vous y passez une couche du gluten appelé *vernition*... » Et il donne la recette du vernis.

Théophile insiste ensuite sur la nécessité de ne peindre que sur des fonds susceptibles d'être séchés au soleil. Il veut que l'on donne successivement trois couches, et qu'on attende, pour couvrir le tout de vernis, que la dessiccation soit complète. Ces diverses méthodes se perpétuèrent à bon droit durant les plus brillantes périodes de la peinture.

Il faut remarquer, à ce sujet, qu'Eraclius et Théophile donnent plutôt la tradition allemande ou française que la tradition italienne. Tous deux écrivirent au nord des Alpes, ainsi que le prouvent les mots allemands dont ils se servent.

Pierre de Saint-Audemar était Français et appartenait au clergé. Son manuscrit, conservé à la Bibliothèque royale, fait partie d'un volume où se trouvent le plus complet exemplaire du traité d'Eraclius et une grande partie de celui de Théophile : ces divers documents, réunis et transcrits en 1431, par Jehan le Bègue. L'ecclésiastique français mentionne presque à chaque page l'usage de l'huile mêlée aux substances colorantes, quand on veut peindre sur bois ou sur murailles (**). C'est la règle de Théophile, qui conseille l'huile toutes les fois que la peinture peut être séchée au soleil.

En somme, et sans insister sur ces diverses preuves, il demeure établi que bien avant les xiiiᵉ et xivᵉ siècles, on connaissait l'usage de l'huile. A partir de cette époque, on a mille documents pour un, établissant que la fresque, la peinture sur bois, l'ornementation des colonnes, etc., absorbaient des quantités d'huile, tant en Italie qu'en Allemagne et en Angleterre. Pour ne citer que les exemples les plus notables, nous avons un passage de Lorenzo Ghiberti, affirmant que le Giotto peignait quelquefois à l'huile (***). Nous avons l'histoire d'un peintre florentin, Giorgio d'Aquila, employé par le duc de Savoie, en 1325, à peindre la chapelle de Pinarolo, et qui, trouvant de mauvaise qualité l'huile qu'on lui avait fournie, la fit rendre aux cuisines de Son Altesse. Nous voyons enfin figurer dans les comptes de plusieurs rois d'Angleterre (Henri III, 1239; Édouard Iᵉʳ, 1274-1295; Édouard II, 1307; Édouard III, 1352-1358; etc., etc.) l'huile fournie aux artistes employés par ces princes : Étienne le Joigneur, maître Guillaume, Hugo le Vespunt, etc.

Maintenant, quel emploi faisait-on de cette huile, fournie, nous l'avons dit, par quantités surprenantes : dix-huit gallons, quatre-vingt-dix flacons à la fois? Ces doses indiquent un usage grossier et probablement multiple. Ainsi, on employait l'huile dans la

(*) Voir, pour cette dernière assertion, le *Traité sur les divers arts*, publié par Muratori (*Antiquitates Italiæ medii ævi*, vol. II, in-folio), celui d'Eraclius (*De coloribus et artibus Romanorum*, publié par Raspe dans son *Essai critique sur la peinture à l'huile*. Londres, 1781); celui de Théophile (*Diversorum artium schedula*, publié avec la traduction française par l'Escalopier. Paris et Leipzig, 1843, enfin le manuscrit byzantin, édité en 1845, par MM. Didron et Durand dans leur *Manuel d'iconographie chrétienne*.

(**) Cette recette se trouve dans le Traité lucquois de Muratori (*De tictio petalorum*) et dans la *Mappæ clavicula*, dont les manuscrits les plus authentiques datent du xiiᵉ siècle. *Mappæ clavicula* doit s'entendre : *Clef du dessin.*

(*) Hoc tam diù facies donec planum sit quasi vitrum. Tunc vero poteris desuper de omnibus coloribus, *et cum oleo distemperatis*, pingere.

(**) Album teratur et temperetur... *cum oleo* in lignis et maceriis... Azurum pones in ligno *cum oleo*... Minium in lignis *cum oleo*, etc., etc.

(***) *Costui* (*Giotto*) *fu copio in tutte le cose ; lavorò in muro*, LAVORÒ A OLIO, *lavorò in tavola, lavoro di musaico*, etc. Ce manuscrit dont une portion fut publiée par Cicognara (t. IV de son *Histoire de la sculpture*), est maintenant à Florence dans la bibliothèque Magliabecchi.

composition des vernis : on s'en servait aussi probablement comme mordant appliqué à la dorure, et aussi pour une espèce de peinture sur verre (*). Du reste, il faut bien le reconnaître, quand on cherche les traces de son emploi, tel qu'il est devenu depuis, quand on veut s'assurer qu'elle servait aux tableaux proprement dits, les renseignements deviennent bien moins nombreux, bien moins précis et sûrs. Les textes que nous citions plus haut se rapportent, comme on l'a vu, à la mise en couleur, soit de la pierre, soit du bois, et n'établissent nullement que les figures aient été exécutées d'après des procédés identiques. On peut seulement noter un passage de Théophile où il parle de peindre divers objets sur une imitation de fond d'or (feuilles d'étain coloré et verni), et où il fait entrer, dans la liste des couleurs nécessaires à ce genre de travail, des teintes pour visages, « *mixturas vultuum.* » A ceci et à quelques passages des comptes relatifs à l'érection de la cathédrale d'Ely, se borne tout ce qu'on peut invoquer pour soutenir que des tableaux à l'huile furent exécutés durant les XIIIe et XIVe siècles. Quant aux arguments tirés, par divers écrivains, de certaines analyses chimiques, on ne doit point s'y fier, et ce n'est pas même la peine de les combattre, puisqu'il est établi qu'il est impossible de distinguer un ancien tableau peint à l'huile, d'un tableau en détrempe qui a été imbibé de vernis à l'huile.

Au surplus, voici, selon nous, comment l'usage de l'huile s'introduisit peu à peu, vers la fin du XIVe siècle, dans la peinture proprement dite.

On se servait, à cette époque, non de l'huile à son état naturel, mais d'une préparation appelée *péséri* par les anciens auteurs. Ce *péséri* était de l'huile épaissie au soleil, jusqu'à ce qu'elle eût acquis à peu près la consistance du miel ou du vernis. Par cela même, sujette à former des grumeaux, etc., elle ne se prêtait pas aux travaux qui exigeaient une certaine finesse. On l'avait adoptée pour la mise en couleur des murailles, des colonnes, des écussons armoriés, des coffres ou bahuts. Cependant, par une déviation insensible, les peintres du Nord, reconnaissant les avantages que l'huile pouvait offrir, en étendaient peu à peu l'emploi aux parties accessoires du tableau. Les draperies, les dorures, les plis s'exécutaient à l'huile. Les figures, les mains, et généralement tout ce qui demandait un certain fini, se peignait en détrempe. C'est ce qui résulte clairement des indications de Cennini, dans son curieux *Trattato della Pittura*, achevé dans la prison pour dette de Florence, à peu près vers l'année 1437. Bien que cette date nous reporte au XVe siècle, et il est hors de doute que le traité en question nous donne les procédés de l'art de peindre tels qu'ils étaient généralement suivis dans la seconde moitié du XIVe siècle, on ne saurait supposer que Cennini, quand il parle de la peinture à l'huile, s'occupe en aucune manière des ressources récentes que cet art devait aux frères Hubert et Jean Van Eyck.

On conçoit aisément que l'huile ait été employée de préférence par les artistes du Nord et qu'elle ait reçu d'eux ses perfectionnements graduels, puisque en définitive ce qui l'a fait préférer à des matériaux moins coûteux et d'une préparation moins difficile, a été la garantie qu'elle offrait contre les effets désastreux d'un climat humide.

Au surplus, voici à peu près comment on peignait dans les divers pays de l'Europe à la fin du XIVe siècle. Les Anglais avaient imaginé les premiers de poser les couleurs détrempées à l'eau sur un tissu de toile saturé d'eau gommée. Pour éviter que les couleurs ne se répandissent, ils appliquaient sous la toile une grosse étoffe de laine qui absorbait, au fur et à mesure, l'humidité surabondante. Il va sans le dire que ce genre d'ouvrage s'exécutait sur des toiles étendues par terre, et sur lesquelles l'artiste marchait, les pieds nus et lavés avec soin (**).

Les Allemands peignaient aussi sur toile, et ce fut d'eux, à ce qu'il semble, que les Italiens apprirent ce procédé (*). Ce qui caractérisait ces premiers ouvrages sur toile était leur transparence remarquable, qui permettait, en certaines occasions, de laisser la toile elle-même, sans addition d'aucun blanc, marquer les clairs du tableau. Ceci parut merveilleux à Raphaël, lorsque lui fut envoyé par Albert Durer ce dessin dont parle Vasari (voir la *Vita di Rafaello*). En somme, la méthode anglo-allemande du XIVe siècle n'était guère autre que celle de nos aquarellistes actuels, à cette différence près, que la toile gommée tenait lieu de papier.

Sur les murs et sur les panneaux de bois les peintres d'Angleterre et d'Allemagne se servaient de couleurs en détrempe, mais différentes, par le motif que nous avons dit, de celles qu'on employait en Italie et dans les pays méridionaux. Ici, en effet, le mot *tempera* signifiait principalement peinture à l'œuf; mêlé par moitié à la substance colorante, soit le blanc et le jaune d'œuf battus ensemble et délayés avec le jus laiteux fourni par les rejetons du figuier (**), soit le jaune seul, mêlé à cette dernière substance, étaient les véhicules ordinaires de la peinture italienne.

Ajoutons, pour être complet, que les gros ouvrages, et surtout la peinture murale, s'exécutaient à la colle chaude.

Les peintres du Nord ne se servaient point, et pour cause, du lait de figuier. Afin de retarder la trop prompte dessiccation de leurs couleurs en détrempe, ils employaient volontiers le miel, qui a reparu de nos jours dans les manufactures de couleurs pour aquarelles. L'usage de la colle leur était familier; ils la fabriquaient (***) avec du parchemin bouilli dans du vinaigre. La colle ainsi obtenue et conservée en gelée se délayait avec une égale quantité d'eau, et on y ajoutait le miel à dose assez forte. Le tout, à l'abri d'un épais vernis, bravait les intempéries des saisons. On se servait aussi de vin pour délayer les substances glutineuses destinées à fixer la couleur, et Vasari a raconté comment, sous ce prétexte, le facétieux Buffalmacco mit à contribution le cellier d'un couvent de religieuses pour lesquelles il travaillait. En pareil cas, les artistes du Nord se contentaient de bière, et le mot latin qui désigne cette liqueur (*cervisia*) se retrouve en effet dans tous les anciens écrits où il est traité des ressources matérielles de la peinture, dans ceux de Théophile, entre autres, et d'Eraclius.

On pourrait encore noter chez les peintres allemands et anglais un grand luxe de précautions contre l'humidité. Ainsi on les voit coller de la toile sur les murs destinés à être peints, et recouvrir cette toile d'une couche de gypse (****); quelquefois c'était une feuille d'étain qui protégeait les fresques contre le suintement des murailles. S'il s'agissait de peinture sur bois, les panneaux étaient recouverts ou de parchemin, ou de cuir, ou de toile. On employait pour les fonds le plâtre de Paris préparé avec grand soin.

Quant à la nature même des couleurs, sans insister longuement sur ce sujet, nous remarquerons que ce qu'on appelait au XIVe siècle le *teinct*, ou en latin *tinctus*, était une sorte de laque inférieure, tirée du bois de Brésil. Ce bois est désigné dans différents manuscrits (entre autres dans les *Experimenta de coloribus* d'Alcherius), sous le nom de *berxilium*, *berxinum*, ou *versinum*. Nous n'avons pas besoin de faire remarquer à nos lecteurs que ce nom de Brésil, employé plusieurs siècles avant la découverte de l'Amérique, ne contredit en rien leurs notions chronologiques, et que

(*) Celle qu'on appelait *saracinesca* ou *al modo di Damasco.* — Voir le *Traité de Cennini*, élève d'Agnolo Gaddi.

(**) Antedictus Théodoricus à quo habui antescriptas receptas præscriptarum aquarum, dixit quod in Angliâ operantur operarii pictores cum ipsis aquis super telis bene contextis, et balneatis cum aquâ gummatâ di gummi arabico et siccatis, et postea extensis super solario per terram super drappis grossis lane et frixie, incedentes cum pedibus nitidis ipsi qui operantur intus, etc. Manuscrit d'Alcherius copié par Jehan le Bègue.

(*) Dans la *Nuova Raccolta delle Monet e Zecche ed'Italia* de Guid' Antonio Zanetto, voir. t. IV, p. 151, ce qui est dit des peintures sur toile exécutées par un peintre vénitien, Maestro Marco, *d'après la methode allemande.*

(**) L'emploi de cette substance datait de la plus lointaine antiquité. Pline en parle comme servant aux peintures à fresques. Il en est fait mention dans la plupart des *secreti* du moyen âge.

(***) Voir un manuscrit conservé à la bibliothèque de Strasbourg. Il est marqué A. VI, n° 19.

(****) Sandrart, *Teutsch Acad.*, part. I. p. 66

l'arbre a donné son nom au pays, non pas le pays à l'arbre (*).

Le eramoisi provenait de l'insecte appelé *kermès* par les Mores *(kermesino, cremesino)*. On l'appelait aussi le *grain*, d'après la forme que les fabrieateurs lui donnaient. Le *grain* de Portugal était resté eélèbre depuis le temps de Pline jusqu'à eelui de Chaucer (**).

La laque garanee était désignée sous le nom de *cynople*, *sinopre*, ete., qui sans doute dans l'origine avait été la traduction de *sinopis*, mot à mot *terre rouge*. Saint-Audemar fait remarquer qu'elle est « fort coûteuse. » De fait, tandis que le plus cher azur (probablement l'*azzurro della Magna)* ne figure dans les comptes de nos décorateurs que pour 10 schellings (12 fr. 50 c.) la livre, la meilleure qualité de cynople coûte justement le triple.

Les mots *viride græcum* (vert de Grèce, vert-de-gris), ou le mot *viride* seul désignaient la même substance. Le vert de terre s'appelait *terrestre;* les verts de vessie avaient d'autres désignations.

Toutes les ocres rouges et la terre bolaire étaient confondues sous le nom générique de bruns (*broun)*. Cependant le manuscrit d'Alcherius semblerait indiquer que le brun proprement dit devait être le bol d'Arménic (***). L'indigo et le brun *(indebas and broun)* servaient aux ombres les plus foneées. Plusieurs manuscrits désignent l'indigo sous le nom de noir indien. D'autres l'appellent *indebas,* d'autres *bagadellus* ou *baguedet,* suivant qu'ils sont en latin ou en français. Le manuscrit de Montpellier porte *indicum de Bagadeo;* celui de Venise, *indigo bogo*. Ces désignations sont expliquées dans une note du *Théophile* publié par M. de l'Escalopier. Elle nous apprend que l'indigo le plus estimé était eelui qu'on faisait venir de Bagdad.

L'*azzurro della Magna* (d'Allemagne) était la mine de cuivre bleue. Dans les Statuts des peintres siennois (1355), il est enjoint aux artistes d'avoir en provisions les couleurs *vraies* dont ils s'obligeaient, dans leurs contrats, à faire usage, et de ne jamais substituer « l'*azzurro della Magna* » pour l'*azzurro oltramarino,* » ni le *biadetto*, ni l'indigo pour l'azur (****). Le *biadetto*, ou *bladetus*, était le bleu pâle minéral, qu'on appelait déjà *cendre d'azur* et *cendrée* au temps de Rubens. C'est ainsi que la nomme le médecin de Mayerne.

Nous n'entrerons point dans d'autres détails, ceux que nous avons donnés devant suffire pour apprécier l'état où en étaient les procédés matériels de la peinture au commencement du xve siècle. On a pu voir comment la peinture à l'huile s'employait avant cette époque, et les raisons pour lesquelles on lui préférait la peinture en détrempe. Si notre cadre se prêtait à un tableau plus complet, nous aurions pu montrer, dans la dernière moitié du xive siècle, les commencements de la véritable fresque et la décadence rapide de la peinture à la cire. Il nous reste à voir comment la peinture en détrempe déchut à son tour du rang qu'elle occupait. La transition d'un procédé à l'autre est, dans l'histoire de l'art, un événement des plus notables.

(La suite à un prochain numéro.)

(*) Le nom de Brésil venait de l'espagnol *brasas* ou de l'italien *brage,* ou du français *braise.* Il fut donné pour sa couleur à un arbre de l'Inde (cæsalpinia sappan) importé en Europe par les Vénitiens ou les Mores. Dans un manuscrit sur la peinture, conservé autrefois à la bibliothèque de Montpellier, et qui est maintenant à celle de la Sorbonne, on trouve ce passage : *Lignum brasilium* noscitur *in pastibus Alexandriæ, et est rubei coloris.*

(**) Granum... circâ Emeritam Lusitaniæ in maximâ laude est (Pline, liv. IX, chap. LXV.) Et dans Chaucer,

He looketh as a sparhauk with his eyen
Him nedeth not his colour for to dien
With brazil, ne with *grain of Portingale.*

(*Nonnes Preestes Tate.*)

(***) Brunus est color quem puto esse bularminium.

(****) Hans Gaye : *Carteggio inedito d'Artisti,* etc., t. II. p. 7. — Voir sur cet ouvrage l'article de la *Revue britannique* intitulé : *Les Arts italiens au moyen âge,* 1847, t. II. p. 133 et 693.

GALERIE

DES

FABULISTES CONTEMPORAINS.

(Suite.)

Dans notre galerie des fabulistes contemporains, nous ne croyons pas devoir oublier les auteurs qui n'ont publié que quelques fables et dont une seule pourrait bien valoir tout un volume.

Il est certains individus qui, ne cherchant nullement à être classés parmi les hommes de lettres, ont une déplorable manie : celle de livrer au vent de l'oubli des choses souvent fort remarquables. Nous disons au vent de l'oubli, parce que c'est ce qui arrive en effet lorsque l'homme de lettres touriste, publie dans tous les journaux qu'il trouve sur son passage, les inspirations dont l'ensemble formerait souvent un charmant volume. Dans un journal français, La Mouche, qui se publiait à Mâcon en 1847, nous lisons ce qui suit :

« M. le comte A. de Mélano, l'élégant et spirituel auteur des » fables et contes insérés dans la Mouche, nous adresse le gra- » cieux apologue qui suit. M. le comte de Mélano doit publier » prochainement un volume de poésies sous le titre de *vox cla-* » *mantis.* Nous prédisons à l'auteur un grand succès. Il y a dans » ses productions de la finesse d'Esope, du naturel du bon la » Fontaine, et parfois de l'élégance de Florian. — L'allusion est, » chez lui, toujours spirituellement conduite et le but moral tou- » jours parfaitement amené. »

Nous voudrions voir M. de Mélano, qui a été en passant le collaborateur de tant de journaux, réunir toutes ses fables et en former un volume qui trouverait certainement sa place dans nos bonnes bibliothèques. Rien ne s'opposerait à ce que ces fables soient suivies de plusieurs autres pièces fugitives empreintes d'un sentiment vraiment tendre et poétique. — Nous avons lu surtout avec un vif intérêt une élégie publiée en 1848, dans un journal de Lille.

Le nom de M. le comte Antoine de Mélano semble indiquer qu'il est Italien ou Espagnol. — Il n'en est rien. — Notre fabuliste est né en Normandie le 19 septembre 1803. — Son père, Italien, en sortant du service (des gardes du corps du roi de Sardaigne), vint se fixer à Caen, où il épousa Mlle Pauline Huet de Guerville, petite-nièce du savant *Pierre Daniel* Huet, évêque d'Avranches, membre de l'Académie française, sous-précepteur du Dauphin, mais avant tout sans conteste, l'une des gloires de l'église catholique.

M. le comte de Mélano qui est né avec tous les sentiments, toutes les sympathies artistiques, eût fait un excellent musicien et un bon peintre ; il tenait ces dispositions de ses parents. Tantôt il faisait de petits croquis qu'on s'arrachait, tantôt il se cachait derrière les rideaux d'une alcôve et chantait comme s'il eût solfié. A l'âge de quatre ans et demi, n'ayant pas la taille nécessaire pour promener un fusin sur une grande toile, il prit un charbon et dessina sur le parquet de la cuisine tout l'ensemble de la grande cheminée sous le manteau de laquelle, en Normandie et en Bretagne, toute une famille peut s'abriter.

Ce jour-là il y avait la broche avec tout l'appareil que l'on sait; notre jeune artiste rendit avec une telle exactitude ce qu'il eut l'idée de copier, que son père défendit qu'on effaçât le *tableau* qui avait 18 pieds de largeur sur 8 de hauteur; il resta fixé ainsi plusieurs jours, pendant lesquels les amis, des artistes même, vinrent reconnaître les heureuses dispositions de l'enfant.

Les destins et les flots sont changeants. Notre fabuliste ne suivit ni la carrière des peintres, ni celle des musiciens. — En 1813, il vint à Paris où se fixèrent ses parents. — En 1821, il perdit sa mère. — Cet événement décida de tous les chagrins domestiques, de tous les malheurs réservés à notre poëte. Il prit volontairement

du service dans le 5e régiment d'infanterie de la garde royale, d'où il sortit au bout de 8 années avec le grade de sous-officier, ce qui lui donnait le rang de sous-lieutenant dans un régiment d'infanterie de ligne.

Les poésies fugitives, les fables et les élégies composées par M. de Mélano, dans une période de 15 années, formeraient plusieurs volumes.

En 1847, il publia, en collaboration avec un de ses amis, M. Édouard Gourdon (*), un charmant volume de poésies, sous le titre de : Les Cloches. L'introduction qui est entièrement de lui, est écrite avec un sentiment qui fait comprendre l'âme du poëte.

Depuis quelques années, M. de Mélano s'est fait héraldiste; il publie dans le journal la Renaissance illustrée des articles d'archéologie nobiliaire (*Recherches historiques sur l'antiquité du blason, d'après les monuments blasoniques des peuples de l'Orient*). Il établit la preuve que la science héraldique remonte à la plus haute antiquité; il invoque pour cela les monuments blasoniques des peuples de l'Orient, et nous sommes bien forcés de reconnaître, avec lui, que le blason date bien autrement plus loin que l'époque des croisades.

Nous formons des vœux bien sincères, dans l'intérêt de la science et de l'histoire, pour que M. le comte de Mélano termine le grand grand travail dont il s'occupe depuis plusieurs années.

Bibliographie héraldique.

M. de Mélano qui est membre agrégé du Collége héraldique et archéologique de France, et de plusieurs autres compagnies savantes, est décoré de plusieurs ordres étrangers.

Voici une fable inédite de ce spirituel auteur :

LES DEUX BELETTES ET LA CHAUVE-SOURIS.

FABLE.

Deux belettes parlant à la chauve-souris
Qu'elles avaient surprises en son obscur asile,
Lui dirent : — Si l'honneur a pour toi quelque prix,
Daigne enfin t'expliquer sans détour inutile :
Es-tu volatile ou souris?
Nous voulons le savoir. » — L'audace est un peu forte!
Me parler sur ce ton ! à quel titre? et pourquoi?
Que je sois quadrupède ou non, que vous importe?
Chacun ici-bas est pour soi.
— Chez moi, l'été dernier, dit l'une des belettes,
Tu parus comme oiseau. — Je n'en disconviens pas,
J'ai le droit dans les airs de prendre mes ébats.
— Tu me contais donc des sornettes,
Dit l'autre, quand un jour tu me disais tout bas :
« Je suis souris, mes frères sont des rats!
Que le feu des enfers rôtisse tous les chats! »
— Je suis souris, mes belles demoiselles...
Faite exprès pour jouer deux rôles différents :
Aux amis des oiseaux je puis montrer mes ailes ;
Aux amis des souris je puis montrer mes dents.
A ces mots ambigus, les belettes entre elles,
Dirent : — De nous c'est trop se moquer ;
Ce laidron craint de s'expliquer;
Avec nous il persiste à feindre ;
Unissons-nous pour le croquer.
— J'y consens, croquez-moi si vous pouvez m'atteindre.
Et la souris alerte eut aussitôt le soin
De prendre sa volée : elle était déjà loin...

Des gens, tantôt souris et tantôt volatiles,
Se glissent à travers les discordes civiles;
Nouveaux caméléons et changeant de couleur,
Ils tiennent à l'argent beaucoup plus qu'à l'honneur,
Sont de tous les partis, souvent font volte-face,
Volent, ou sont rampants, mais conservent leur place.

(*) Comme fabuliste, nous aurons également à nous occuper de M. Gourdon.

Kirsch (Joseph), professeur à Liége, auteur d'un cours complet de langue allemande, a publié un *Recueil de fables choisies* de C. F. Gellert, traduites en vers français et destinées aux écoles primaires et moyennes. Liége, in-18 de 154 pages, 1850. Cette traduction est dédiée à S. A. S. monseigneur le prince de Rheine-Wolbeck, comte Napoléon de Lannoy de Clervaux, commandeur de l'Aigle rouge de Prusse, etc., etc. La préface contient quelques documents biographiques fort curieux sur Gellert qui naquit à Hayniehen, près de Freiberg, en 1715, et mourut en 1769. C'est de Gellert que Frédéric le Grand, roi de Prusse, après un entretien qu'il eut avec lui le 16 septembre 1760, a dit : *Gellert est le plus raisonnable de tous les savants allemands.*

M. Kirsch, pour parvenir à faire de cette traduction un livre élémentaire, et afin de le mettre autant que possible à l'abri de la critique, s'est strictement tenu aux fables proprement dites, pour ne rien laisser transpirer de l'esprit plus dangereux qu'utile des contes ; il a omis plusieurs fables dont le sens était trop allemand, trop diffus, la morale trop libre ou trop obscure; enfin, il a souvent ajouté, changé, abrégé ou simplifié un ou plusieurs vers. Par ce moyen il s'est donné plus de marge et a pu aisément, comme il le dit lui-même, faire passer le génie de la langue allemande dans le génie de la langue française qui lui est si diamétralement opposé.

M. Kirsch, qui est précepteur des enfants de S. A. R. le prince de Rheina-Wolbeck depuis 1840, est un ancien élève lauréat de l'Athénée royal de Namur et traducteur juré pour la langue allemande près la cour d'appel de Liége, est né en 1820, à Moestroff, grand-duché de Luxembourg. Il a publié les ouvrages suivants :

Cours complet de la langue allemande, Arlon, 1841, in-8°. *Vie, œuvres et éloge de Grétry*, poëme en vers, 1842. *Prosodie allemande*, Liége, 1842, Dessain. Il va publier un nouveau recueil de fables en vers, tant propres que traduites des langues anciennes et modernes, et plusieurs autres ouvrages.

Voici une fable inédite de ce jeune savant :

LE MARDI ET LE MERCREDI DES CENDRES.

FABLE.

Un jour, le maigre mercredi
Dit au gras et joyeux mardi :
« En vérité, tu me fais peine,
« Avec tes bals parés, tes masques, tes pierrots,
« Tes intrigues de rue et tes libres propos.
« Qu'un public aveuglé cherche comme une aubaine.
« Regarde-moi plutôt, moi le jour trois fois saint,
« Que la pauvre humanité craint.
« Regarde mon régime austère,
« Enseignant aux mortels les mépris de la terre.
« J'imprime sur le front du chrétien dans l'erreur
« Le signe qui dépeint sa réelle valeur :
« Tu n'es, ne seras que poussière! »
— « Je conviens, lui répond le folâtre mardi,
« Que nous formons à deux un singulier contraste.
« De l'extrême plaisir moi j'étale le faste,
« Et vous en montrez le néant infini.
« Sur des points spéciaux chacun de nous se fonde.
« Je suis moi le portrait des hommes et du monde,
« Du monde sans cesse masqué ;
« Vous, vous en dévoilez la misère profonde.
« Votre rôle et le mien par Dieu même est marqué.
« Car dans sa sagesse infinie,
« A côté du plaisir il a mis la douleur,
« La raison à côté des jeux de la folie.
« Eternelle histoire du cœur.
« S'il n'était pour la créature
« Qu'ivresse continue ou constante douleur.
« La main qui la forma cesserait d'être pure.
« Je suis le terme, moi, des terrestres plaisirs,
« Vous, le commencement des célestes désirs. »

J. STEVENS, PINXIT. E. PUTTAERT SCULP^t.

UN MÉTIER DE CHIEN.

REVUE

DE L'EXPOSITION GÉNÉRALE DES BEAUX-ARTS

DE BRUXELLES EN 1851.

(SUITE.)

§ VI.

MM. BONET. — BRETON. — CLOET. — DECAISNE. — HOUZÉ. — KRUSEMAN (C.). — LEBOUYS. — MATHIEU. — NISEN. — STALLAERT. — VAN EYCKEN. — SOUBRE. — THOMAS. — TIBERGHIEN. — VAN LERIUS. — VAN SEVERDONCK. — VERLAT. — WITTKAMP, ETC.

Toute cette série d'artistes occupe une place secondaire dans l'Exposition, bien que quelques-uns d'entre eux aient quelquefois brillé d'un éclat plus vif et se soient acquis une réputation justement méritée. Tels sont MM. Decaisne, Mathieu, Van Eycken et Wittkamp. Quelques autres, au contraire, se sont élevés, et tels d'entre eux qui étaient toujours restés sur le troisième plan sont parvenus au second. Tels sont MM. Bonet, Houzé, Stallaert, Tiberghien, Van Lerius et Verlat. Les autres artistes n'appartenant pas à l'école belge, nous ne pouvons parler avec certitude de leur degré de perfectionnement, de décroissance ou même de stagnation.

Ce que nous disons là des talents stationnaires ne peut et ne doit influer en rien sur l'avenir ou sur la réputation des hommes qui nous occupent : il y a dans la vie d'un artiste de ces moments de halte et de silence solennels qui sont le résultat d'une infinité de circonstances souvent indépendantes de la volonté. Après de longues et laborieuses études, l'esprit a quelquefois besoin de repos; parfois aussi, un état maladif amène forcément la prostration dans les idées. Or, pour produire quelque œuvre forte et énergique, il faut de la puissance et de l'énergie physiques autant que de force et d'énergie morales.

MM. Bonet, Houzé, Stallaert, Tiberghien, Van Lerius et Verlat sont dans cette période de croissance artistique. La plupart de ces artistes font leurs premières armes; c'est le moment où la séve leur monte au cerveau et où, dégagés des liens de l'école qui les retenaient encore en lisières, ils essaient de bégayer leur premier mot, de marcher leur premier pas. Plusieurs ont été très-heureux dans cette première tentative, très-audacieux et parfaitement inspirés; un seul n'est pas encore bien ferme sur ses jambes : c'est M. Bonet, élève de l'Académie de Bruxelles. Son *Couronnement de la Vierge*, quoique commandé par le Gouvernement, — et peut-être même à cause de cela, — est assez faible de composition, fort lourd de style et fort sec d'exécution. Les expressions de ses figures sont surtout vulgaires, et ses personnages n'ont rien de cette noblesse ni de ces types sacramentels exigés dans toute peinture biblique. On ne peut refuser, toutefois, à M. Bonet une certaine adresse de pinceau, un coloris frais et parfaitement brillant; mais il s'est servi de tout cela avec fort peu d'entente de la perspective aérienne. Il ne comprend pas l'art des sacrifices. Tous ses personnages sont plaqués sur le fond et entassés sans grâce dans ce long boyeau de toile qui rend sa composition disgracieuse. Peut-être la forme même de cette toile l'aura gêné dans ses allures, dans tous les cas, il y a un fait positif : c'est qu'il a une revanche à prendre s'il veut reconquérir la place que nous avaient fait pressentir ses premières productions.

M. Houzé a abordé un sujet rebattu et interprété tant de fois par les plus grands peintres de toutes les écoles, que c'était là un écueil redoutable. Nous avons encore sous les yeux les *Crucifiments* de Rubens et de Van Dyck; aussi devons-nous dire que pour l'arrangement des groupes, M. Houzé s'est un peu trop identifié avec ses maîtres. Son tableau est presque une contre-épreuve de celui du Musée de Paris, quant à la composition, — bien entendu. Les attitudes sont à peu de chose près les mêmes; seul, le coloris appartient en propre à M. Houzé. Je ne sais aussi pourquoi l'artiste a intitulé son tableau *le Crucifiment;* il aurait dû dire : « Les saintes femmes au pied de la croix. » Le crucifiment est le moment où l'on attache le Christ à la croix, et dans la composition de M. Houzé, cet acte est accompli.

La qualité dominante de ce tableau est la couleur. Que M. Houzé choisisse bien ses sujets, qu'il les médite un peu plus, surtout, et avec les qualités qu'il possède il arrivera incontestablement à acquérir une belle place dans l'école.

MM. Stallaert, Tiberghien, Van Lerius et Verlat sont incontestablement en progrès. Ce dernier artiste principalement, qui habite, dit-on, Paris depuis quelque temps, se ressent déjà des études sérieuses qu'enseignent les peintres sérieux de cette école. A un coloris fin et brillant, qualités qu'il possédait déjà, il joint une forme beaucoup plus châtiée, une pâte beaucoup plus ferme, une élégance plus recherchée. Nous le chicanerons un peu, cependant, sur le style de sa Vierge que nous trouvons beaucoup trop mondaine; ce n'est pas là le type consacré pour la mère du Sauveur ni pour l'enfant lui-même; hormis cela, l'expression de la mère de Dieu est charmante, pleine de naïveté, de tendresse, de sérénité.

MM. Stallaert et Tiberghien, quoique en progrès, sont lourds, pâteux et parfaitement faux de ton. M. Van Lerius seul est resté frais, coquet et quelquefois brillant. Il y a dans son tableau intitulé : *l'Enfance, première partie des quatre âges*, des attitudes charmantes et des bambins ravissants. Comme idée, ce n'est rien, ou plutôt, c'est si peu de chose que nous trouvons que M. Van Lerius aurait pu se dispenser de la traiter sur une aussi vaste échelle. La dimension de son *Paul et Virginie*, — composition gracieuse — est précisément celle qui convenait à sa première partie des quatre âges. Nous trouvons qu'il a mis au service d'une idée mince une exécution assez grandiose pour aborder des sujets historiques plus importants. Le tableau de M. Van Lerius n'en est pas moins une chose charmante comme exécution, et nous félicitons tout autant M. Boschaert-Dubois, collectionneur distingué, de l'avoir acquis, que M. Van Lerius de l'avoir exécuté : le premier parce qu'il nous a donné une nouvelle preuve de son bon goût; le second, parce qu'il nous a laissé entrevoir dans cette œuvre ce qu'il pourrait faire pour l'avenir.

Une autre catégorie d'artistes dont nous avons déjà cité les noms est restée stationnaire. Quelques-uns se trouvent sans doute précisément arrivés à ce degré de lassitude morale où il faut que l'esprit se repose un instant dans la gloire du passé, des fatigues du présent. M. Decaisne n'a pas été heureux dans son tableau de *la Maternité;* M. Mathieu,

n'est plus l'homme de 1849, et nous n'avons pas également retrouvé M. Van Eycken avec ses inspirations d'autrefois. *La vision de Jérémie* accuse cependant un talent nerveux, sous lequel on sent l'artiste consommé. Il y a là dans le coin de ce tableau une vieille *tireuse de cartes* de notre connaissance, qui nous a dit que le sommeil de M. Van Eycken se terminerait par le réveil du lion. Nous parlons librement avec les hommes forts, parce que nous savons depuis longtemps qu'il n'y a que les sots qui se fâchent des vérités qu'on leur dit. Or, nous faisons à MM. Decaisne, Mathieu et Van Eycken, l'honneur de les croire non-seulement artistes de talent, mais encore hommes de beaucoup d'esprit.

M. Soubre est incontestablement en progrès; nous sommes fâchés de ne pas le lui avoir dit plus tôt. Son *Réveil de Montaigne* atteste de bonnes études et une parfaite entente de l'art. Expression, sentiment, modelé, finesse de tons, élégance de style, telles sont les qualités qu'il a déployées dans ce tableau plein de charme et de fraîcheur.

M. Wittkamp est profondément stationnaire, bien que d'excellentes qualités de couleur et d'exécution distinguent son tableau représentant *Hugo Grotius* de la plupart de ceux qui l'entourent. Mais ce n'est plus là l'homme qui nous avait montré le *Bourgmestre de Leyde* et les *Marins hivernés dans la Nouvelle-Zemble*. Il n'y a pas précisément décroissance, il y a atonie. Heureusement, M. Wittkamp est jeune, et c'est une de ces natures ardentes, vigoureuses, fortement trempées, qui ne se laissent jamais abattre par un insuccès, mais qu'un revers, au contraire, stimule, grandit, électrise.

M. Cloet, de Bruges, est également un homme nouveau qui apparaît avec quelques succès sur la scène, bien qu'il ait déjà produit différentes œuvres à quelques-unes de nos expositions provinciales. Son *Job sur le fumier* est une excellente étude comme couleur et nous dirons même comme forme.

Quant à son *Arrivée de l'armée flamande dans la plaine de Groeninghen avant la bataille de Courtrai*, nous avons eu de la peine à nous rendre compte de cette composition. C'est un enchevêtrement de figures dont la silhouette n'est pas heureuse et la disposition un peu confuse. L'aspect aussi est d'un gris monotone. Je sais bien que ce tableau est fort mal placé, mais enfin, avec le secours d'un télescope, on peut encore découvrir quelque chose. Il y a certaines expressions bien senties ; on voit que M. Cloet comprend son art et qu'avec un travail soutenu il arrivera à acquérir une belle place dans l'école.

Trois artistes français font encore partie de ce groupe secondaire : ce sont MM. Lebouys, Bourlard et Breton, quoique possédant, à différents titres, des qualités éminentes.

M. Breton a visé à l'idée, M. Lebouys au style. M. Bourlard à la couleur et à l'audace dans l'exécution. Tous les trois méritent que nous les étudions, eu égard à ces différentes qualités, qui sont développées chez eux, et chacun selon sa spécialité, dans une proportion assez grande pour être remarquée.

M. Breton est le plus éloquent et le plus entraînant des trois, bien qu'il soit le plus faible comme métier. Ce qui prouve, une fois de plus, que *l'idée* est la base de tout dans les arts et que, hors de l'idée, il n'y a guère de salut possible,—excepté à de bien rares exceptions ; alors, dans ce cas-là, l'exception devient la règle. M. Breton a été puiser son sujet au milieu de ces scènes intimes de la famille, drames lugubres et cachés sous le toit des mansardes, dont le mot, l'énigme souvent inconnue, se traduisent par deux mots : misère et faim. — *La faim !* — voilà l'idée de laquelle s'est inspiré M. Breton. Il eût été témoin de cette scène déchirante à laquelle il nous fait assister, qu'il n'eût pas été un traducteur plus dramatique, plus saisissant. Une malheureuse mère de famille est là par terre, étendue sur un grabat, se composant d'un peu de paille et d'une couverture de laine; une pauvre petite créature à moitié morte est encore attachée à son sein : près d'elle, d'autres enfants livides comme la famine, se désolent. Au fond, dans la demi-teinte la plus sombre, apparaît un homme, portant un pain noir sous son bras. Il entre en tremblant; son œil est inquiet; son expression, sa douleur sont indéfinissables ; on comprend qu'il interroge du regard, tant ses traits sont bouleversés par l'inquiétude ; mais en apercevant leur père, la douleur des enfants se traduit par des gestes et une pantomine indicibles. Une jeune fille, l'aînée des enfants, se jette dans ses bras, en lui disant : Il est trop tard, tout est fini !...

Le désordre dans la couleur, dans l'arrangement, dans l'exécution, viennent encore se joindre à l'horreur de cette scène pour impressionner vivement. M. Breton comprend toute la puissance de l'élément dramatique, il l'emploie avec succès, et c'est par là qu'il s'attire les sympathies du public, tant il est vrai que l'on ne peut résister aux séductions de l'idée, quand elle est convenablement exprimée et savamment rendue.

Il est fâcheux que M. Breton n'ait pas à son service un peu de la couleur qui distingue les compositions de M. Bourlard.

J'ai déjà dit que M. Lebouys était un homme de style, il le prouve dans son tableau des *Frères rédemptoristes rachetant des esclaves en Afrique*. C'est encore là une de ces scènes dont l'idée vous dit quelque chose et vous impressionne vivement. Joignez à cela une composition bien entendue, un dessin irréprochable, des expressions variées et bien senties, et vous aurez une idée de la valeur du tableau de M. Lebouys. Il est fâcheux, seulement, que la couleur fasse complétement défaut à cette œuvre de haut style. L'artiste suit un *système;* on sent qu'il appartient à cette école grise glorifiée par M. Ingres et poussée à l'exagération par les admirateurs de sa manière et les élèves de son école. En peinture, les systèmes ne valent rien ; ce sont les sabots de fer que l'on enchaîne à la roue pour empêcher la voiture de verser ou de dérailler d'une ligne donnée et convenue. Les systèmes sont les éteignoirs de l'imagination.

M. Bourlard ne pèche point par les systèmes, mais aussi il n'a pas eu d'idée ; il a fait de l'art pour l'art. Bien qu'il ait intitulé son tableau *les Anges déchus*, vous vous imaginez peut-être qu'il s'est cassé la tête à compulser Milton ou Klopstock pour se rendre compte du sujet qu'il voulait représenter ? Pas le moins du monde ! Sa *Chute des Anges* se compose de *deux* figures fièrement campées, il est vrai, audacieusement jetées dans l'espace, mais dont l'une dégringole le long d'un rocher. Le poëme, comme vous le voyez, l'a fort peu préoccupé. Ce qui passe avant tout chez lui, ce sont les formes audacieuses, vigoureusement accentuées et une richesse de coloris assez abondante. Il est vrai

encore que ces qualités-là sont assez puissantes pour attirer les regards et faire comprendre que M. Bourlard est un artiste distingué.

Voilà pourquoi les hommes supérieurs sont vraiment rares : c'est parce qu'il faut qu'un seul réunisse les trois qualités que nous venons de signaler dans MM. Breton, Lebouys et Bourlard.

Nous signalerons, en passant, M. Guffens, comme ayant fait énormément de progrès. Son tableau de *Lucrèce* est une œuvre de style : aussi est-il la traduction d'un poète de style. *Casta vixit, lanam fecit, domum servavit;* voilà ce que M. Guffens à mis en tableau, c'est-à-dire la glorification des plus belles vertus de la femme, — la chasteté, le travail dans la maison. M. Guffens a traduit cela en homme qui est à bonne école, sur lequel l'Italie a réagi fortement, et qui comprend qu'après l'idée, la forme est la pierre de touche de toute réputation.

Nous engageons également les amateurs à regarder une petite esquisse, terminée, de M. Landelle et intitulée : *Le Christ et ses deux apôtres;* c'est fin comme Lesueur et dessiné comme Raphaël.—Il est probable que fort peu de gens l'auront remarquée.

§ VII.

L'ART EN ALLEMAGNE,

EN HOLLANDE ET EN ITALIE.

L'Allemagne est le pays où les meilleures traditions de l'art antique se sont perpétuées. Et, chose étrange, le berceau de la chrétienté, cette vieille Italie, la patrie de Raphaël, de Michel-Ange, de Titien, de Paul Véronèse et de tant d'autres, est complétement déchue de son ancienne splendeur artistique, tandis que la sentimentale et protestante Allemagne s'est constituée gardienne des types traditionnels de l'art catholique.

Personne aujourd'hui n'ignore comment les artistes allemands s'y sont pris pour reconquérir ce sceptre échappé des mains de l'Italie et régénérer l'art tombé en décadence. Ils ont tous senti la nécessité de se retremper aux sources pures et primitives de la peinture religieuse, et pour mieux s'imprégner du sentiment chrétien que l'on y respire, ils ont poussé l'ardeur de l'inspiration jusqu'à abjurer le protestantisme et se convertir à la religion catholique. Owerbeck, Wilhelm Schadow, Ph. Veit et son frère, Eggers, Muller de Cassel; deux sculpteurs, Roden et Schadow (Rodolphe); un graveur, M. Ruschweyh, abjurèrent successivement. A côté d'eux vint se placer Cornélius de Dusseldorff, génie vigoureux dont le nom a eu du retentissement et dont le talent a fait école. En 1821, il fut nommé professeur à l'Académie de Dusseldorff, et en 1825, directeur à l'Académie de Munich, où il a exécuté des travaux nombreux, commandés par le vieux roi Louis de Bavière. La plupart de ses élèves le suivirent dans cette nouvelle résidence et l'aidèrent dans ses travaux. L'un des plus célèbres est Kaulback, qui s'est fait connaître par des compositions remarquables dont nous avons tous admiré les gravures : *la Maison des fous* et le *Combat des Huns et des Romains.* Kaulback est aujourd'hui, en Allemagne, le représentant le plus illustre de cette peinture à fresque que nous essayons d'importer dans notre pays. Nous recommanderons toutefois, à notre jeune école, de ne pas se laisser entraîner dans les erreurs où sont tombés les imitateurs de Cornélius et de Kaulback. L'excessive préoccupation de la peinture à fresque et l'abus d'un style trop tendu ont glacé ou paralysé le développement des facultés intellectuelles de la plupart d'entre eux et en ont fait des imitateurs serviles au lieu d'artistes originaux.

Mais l'homme qui a eu la plus heureuse influence sur l'école de Dusseldorff, est Wilhelm Schadow, né à Berlin en 1789. En venant prendre la direction de l'École qui lui fut confiée en 1827, il emmena avec lui, ainsi que l'avait fait Cornélius pour Munich, les élèves qu'il avait formés à Berlin. De ce nombre furent M. Jules Hubner d'Oels, en Silésie, dont nous avons pu remarquer, à notre Exposition, quelques *cartons* fort beaux ; Hildebrant de Stettin, peintre de genre; distingué Charles Sohn de Berlin, le peintre gracieux des *Deux Léonore;* enfin Charles Lessing de Wartenberg, en Silésie, petit-neveu de l'auteur du *Laocoon*, et le peintre de *la Prédication des Hussites*, que l'on a pu voir au salon de Paris en 1835 ou 1836. Il est, parmi les élèves de M. Schadow, celui qui, avec Bendemann, a exercé le plus d'ascendant sur l'école et a le plus contribué à lui communiquer de l'impulsion par ses ouvrages.

Le nombre des élèves augmenta bientôt dans une proportion considérable. Le goût de la peinture à l'huile fut substitué à celui de la peinture à fresque, *imposé* par Cornélius. Le talent sobre, sage, tempéré de M. Schadow laissa pleine liberté au développement des dispositions particulières. Aucune vocation ne fut violentée. Toutefois, les élèves, obéissant à des tendances différentes, conservèrent entre eux un lien commun. Leur affection pour le maître qui se dévouait à eux avec un zèle et une bienveillance toute paternelle, le plaisir avec lequel ils se réunissaient tous les soirs autour de lui dans sa maison ornée de fresques peintes par leurs mains.—heureuse et cordiale fraternité dans leurs rapports et jusque dans leurs travaux, — faisaient de tous ces jeunes rivaux de gloire comme une même famille, où l'horizon était trop borné sans doute et où l'on restait peut-être trop étranger aux progrès de l'art moderne hors de l'Allemagne et dans l'Allemagne elle-même. Quoi qu'il en soit, l'Académie de Dusseldorff acquit dès lors une influence, une prépondérance qu'elle a toujours conservée. En un mot, c'est une pépinière féconde d'où est sortie cette pléiade d'artistes distingués dont nous pouvons aujourd'hui raisonner le talent et discuter les œuvres *de visu.*

§ VIII.

MM. BENDEMANN. — JULES ET CARL HUBNER. — HASENCLEVER — BEGAS. — KOLHER. — PHOBUS-LEVIN. — PH. VEIT. — STEINLE.

M. Édouard Bendemann, ainsi que nous l'avons déjà dit, est une des constellations de ce firmament radieux au milieu duquel se détache Wilhelm Schadow. Fils d'un riche banquier de Berlin, M. Bendemann est né dans une de ces conditions heureuses de la vie, qui, si elles ne donnent pas le talent, contribuent beaucoup, au moins, à l'acquérir. Son éducation fut soignée, et ses dispositions pour les arts éclatèrent de bonne heure. A seize ans il se lia d'amitié avec Hubner, qui depuis est devenu son beau-frère, de sorte que cette liaison, jointe à la conformité de leurs goûts, ne contribua pas peu à déterminer sa vocation pour la pein-

ture. Lorsque M. Schadow fut appelé à la direction de l'Académie de Dusseldorff, il occupait en commun avec Hubner, dans le bâtiment de l'Académie, situé sur les bords du Rhin, une des vastes pièces du premier étage, qui leur servait d'atelier ; il le suivit également en Italie, et lorsqu'il fut appelé à Dresde, par le roi de Saxe, il y emmena encore avec lui son beau-frère. M. Hubner (Jules) est encore aujourd'hui à Dresde, et c'est de là qu'il nous a envoyé ses beaux cartons de la chapelle de Wynberg.

Le premier ouvrage sérieux de M. Bendemann fut son tableau des *Juifs en captivité*, exposé en 1832, à Dusseldorff. Il représente un groupe attristé, assis au bord d'un fleuve, — *super flumina Babylonis*, — et pleurant au souvenir de Sion. Ce groupe se compose d'un vieillard assis au pied d'un tronc d'arbre, couronné de pampre et laissant errer sa pensée et ses regards vers l'horizon lointain, tandis qu'il tient négligemment une lyre de sa main droite d'où pend un bout de chaîne ; l'autre main repose sur une jeune fille qui appuie sa tête sur ses genoux et se cache le visage avec ses bras, comme pour dérober ses pleurs. La tête du vieillard est d'un beau caractère : à sa droite est une femme regardant dans la même direction que lui et tenant un jeune enfant ; à sa gauche est une autre femme absorbée dans ses réflexions douloureuses. Ces trois figures principales sont balancées d'une manière un peu symétrique comme dans un bas-relief, mais elles forment un ensemble plein d'unité et de distinction. La *Société des arts* des provinces rhénanes a fait l'acquisition de ce tableau pour le Musée de Cologne.

Deux ans après, M. Bendemann exposa son *Jérémie pleurant sur les ruines de Jérusalem*. Ce tableau produisit une grande sensation non-seulement en Allemagne, mais encore à Paris, où il fut exposé en 1834. D'un seul coup, l'artiste fut placé parmi les maîtres. L'élévation de sa pensée, son style grandiose, son exécution savante, désignaient naturellement M. Bendemann pour les grands travaux de peinture monumentale ; aussi le roi de Saxe l'appela-t-il à Dresde pour décorer la nouvelle salle du trône, destinée à la convocation des États. Les peintures exécutées par lui dans cette salle consistent en trois séries principales. La première est consacrée aux législateurs ; la deuxième a pour but de figurer les quatre conditions sociales, sujet emprunté aux traditions nationales et à l'histoire de Henri Ier, dit l'Oiseleur ; enfin, la troisième série a pour sujet une vaste composition qui se déroule sur toute la frise et qui représente différentes scènes du *drame de la vie humaine*, depuis ses premiers développements jusqu'à sa fin. Cette vaste peinture à fresque est exécutée sur fond d'or, selon les traditions antiques, et passe pour l'une des œuvres les plus remarquables qu'ait produites l'artiste.

Les œuvres que M. Bendemann a envoyées à l'exposition de Bruxelles sont de trois natures différentes : deux *cartons*, un portrait et deux jeunes femmes.

Les cartons sont ceux d'une frise destinée à être exécutée dans le palais du roi à Dresde. L'un représente *un festin*, l'autre *une chasse ;* tous les deux sont conçus dans ce style large et simple, élégant et grandiose, qui distingue les compositions du grand peintre allemand qui nous occupe. Le portrait de femme, — qui, dit-on, est celui de Mme Bendemann, — est traité avec une supériorité incontestable : dessin pur, finesse de modelé, grâce dans l'expression, délicatesse dans les tons, tout est réuni dans cette peinture charmante qui attire l'attention des connaisseurs. Il est fâcheux que ce malheureux système de couleur grise, inauguré en Allemagne, soit la gamme adoptée par les hommes d'un talent aussi éminent que M. Bendemann.

M. Jules Hubner, beau-frère de M. Édouard Bendemann, est, ainsi que nous l'avons déjà dit, l'un des meilleurs élèves de l'École de Dusseldorff, dirigée par Schadow. Les productions envoyées par cet artiste à notre exposition dénotent incontestablement un talent sérieux et de premier ordre. Les *cartons des vitraux de la chapelle de Vynberg* sont composés dans un sentiment parfaitement classique et monumental ; sa gravure à l'eau forte, — *Germania*, 1850, — est d'une finesse excessive, et son tableau de l'*Age d'or* nous montre le peintre sous une autre face de son talent. C'est toujours pur comme dessin, perlé comme exécution, mais malheureusement d'une facture nulle et péniblement travaillé.

Le même système de mollesse se retrouve dans les œuvres de M. Begas, de Berlin. Sa *Famille de vignerons* est sans aucun doute une œuvre charmante de forme, de sentiment et de finesse d'expression ; mais la timidité du *faire* est poussée à un tel degré d'incertitude, qu'il paraîtrait quelquefois de l'impuissance, si l'on ne savait que M. Begas est une des célébrités de l'Allemagne. Son portrait de Meyerbeer, appartenant à S. M. le roi de Prusse, affiche les mêmes défauts et présente les mêmes qualités.

M. Carl Hubner, que nous croyons, sinon le frère, au moins le parent de M. Jules Hubner, se présente à nous avec deux tableaux qui ont le privilége d'attirer la foule. L'un est intitulé : *la Bienfaisance ;* l'autre, *les Fiancés devant le pasteur*. Tous deux sont parfaitement conçus comme idée. Le premier est un de ces traits de charité privée, qui sont fort communs de nos jours ; le second est emprunté à une scène de mœurs puisée dans l'intimité de la vie allemande. La timidité de la jeune fille qui va bientôt prononcer le *oui* fatal, la naïveté du jeune homme et l'admirable bonhomie du pasteur qui continue à fumer sa longue pipe blanche, tout en riant avec les amoureux : tout cela est conçu et rendu avec un sentiment de vérité qui fait plaisir à voir. Le dessin est d'un style naïf mais sévère en même temps, et le modelé a quelque chose de plus accentué, de plus nerveux que dans les autres productions de ses compatriotes.

Le plus populaire de tous les peintres allemands est, sans contredit, M. Hasenclever, de Dusseldorff. Son *Jobs, maître d'école*, attire la foule, comme autrefois les œuvres de M. Biard, au Louvre. On était obligé de placer un factionnaire aux deux coins de ses cadres, pour empêcher l'inextinguibilité du rire de se traduire en coups de poing, et de compromettre l'existence de ses tableaux. Ici les œuvres de M. Hasenclever ont le même privilége ; il y a foule à ne pouvoir approcher, surtout les jours où le public est librement admis. Nous ne nous amuserons pas à analyser la charmante composition de M. Hasenclever, nos lecteurs pourront en juger par eux-mêmes, puisque la planche que nous avons fait faire de ce tableau, fait partie de notre *Revue de l'exposition*.

MM. Kolher, de Dusseldorff, Phöbus-Levin, de Berlin, et Steinle, de Francfort-sur-Mein, se présentent avec des qualités supérieures dans la peinture historique.

M. Kolher a exposé un *Moïse sauvé des eaux*, qui est une œuvre charmante de style et d'exécution. Un certain

sentiment de couleur se fait jour dans cette peinture, à tel point qu'on la croirait un peu dénationalisée, si elle n'était signée de Dusseldorff; une très-belle gravure au burin de ce tableau a été faite par le graveur Felsing de Florence et éditée par le célèbre marchand d'estampes de Dusseldorff, M. Julius Buddeus. Cette belle planche figure également à notre exposition de 1851.

Un des plus beaux poëmes de Racine a fourni à M. Phöbus-Levin le sujet d'un tableau capital, intitulé : *La disgrâce d'Aman*. Ce tableau n'a qu'un tort : c'est de rappeler un peu trop la période impériale; on y retrouve même certaines reminiscences de la *Phèdre* de Guérin, ce qui prouve que l'artiste n'a pas suivi le mouvement progressif et régénérateur de la jeune Allemagne

M. Steinle nous a envoyé de Francfort deux cartons de haut style : l'un est *le Sermon sur la montagne;* l'autre représente *Moïse montrant aux Hébreux les tables de la loi*. Ce sujet a été traité par tous les grands artistes, et nous avons déjà vu que M. Schadow lui-même en a fait une composition remarquable. Celle de M. Steinle est conçue dans un excellent sentiment biblique. Les types surtout sont remarquables; ce ne sont plus ces figures banales que l'on rencontre dans la plupart des tableaux modernes, ce sont bien des types héroïques dans toute la réalité de l'expression. Dessin savant, élégance de formes, expressions variées, draperies étudiées, détails charmants : telles sont les qualités qui distinguent les deux belles compositions que M. Steinle a faites pour être exécutées d'une façon monumentale.

Par un de ces hasards dont nous ne pouvons nous expliquer les causes, l'un des meilleurs peintres de l'Allemagne, M. Ph. Veit, reste complétement ignoré parmi nous. Son nom ne figure même pas au catalogue et l'on a relégué son œuvre *au-dessus d'une porte*. Nous nous sommes enquis de ce fait inexplicable, pour savoir si c'était négligence ou oubli : on nous a répondu que ce tableau n'étant pas signé et n'ayant été accompagné d'aucune lettre d'envoi, on ne savait à qui il appartenait, ni de quel artiste il était. On nous permettra de faire observer que ce fait ne prouve pas en faveur des membres de la commission d'examen et de placement, car il n'est pas permis d'ignorer que le tableau des *deux Marie* est de M. Ph. Veit, et que M. Veit est une célébrité artistique. La gravure publiée de ce tableau aurait d'ailleurs suffi pour éclairer la commission, si elle s'était donné la peine de chercher, car elle est assez connue des amateurs et est considérée comme une œuvre de sentiment par excellence.

En effet, ce tableau a une grande tournure biblique; l'expression de ces deux femmes plongées dans la douleur, en face du tombeau du Christ, est indéfinissable : c'est de la haute école. Les mains, les têtes sont traitées avec finesse; malheureusement la couleur est terne et l'effet est nul. Les Allemands pensent qu'ils sont assez forts, sans doute, par la pensée et par l'élévation de leur style, pour se dispenser de recourir à ces moyens violents qu'on nomme l'effet et la couleur, car toutes les peintures de leurs différentes écoles, depuis les paysagistes jusqu'aux peintres d'histoire, sont conçues dans ce sentiment plat et dans cette teinte grise, uniforme, glaciale, qui enveloppe d'un brouillard indéfinissable toutes leurs productions. Si les Allemands étaient coloristes, ils seraient peut-être aujourd'hui les premiers artistes du monde!...

ORIGINES

DE LA PEINTURE A L'HUILE.

(*Suite et fin.*)

—

III. — COMMENT LA PEINTURE A L'HUILE FUT INVENTÉE.

Tout le monde fait honneur de cette découverte à Jean Van Eyck le cadet. Par le fait, il fut le premier dont les ouvrages, passant les Alpes, attirèrent l'attention des peintres italiens, et ceux-ci, adaptant sa méthode au goût, aux sujets, aux dimensions qui leur étaient familiers, saluèrent avec enthousiasme le nom de l'artiste flamand.

Vasari a consacré ce jugement, et son exactitude ordinaire devait accréditer les faits présentés par lui. Nous allons néanmoins les soumettre à un examen scrupuleux.

Les Van Eyck étaient deux frères. Hubert, l'aîné des deux, naquit en 1366. Son épitaphe, que l'on peut lire sur le monument érigé à sa mémoire dans l'église Saint-Bavon, la cathédrale de Gand, établit qu'il mourut en 1426. La naissance et la mort de Jean Van Eyck avaient été assez incorrectement datées, même par Vasari, jusqu'au moment où de Bast et quelques autres écrivains (*) parvinrent à rétablir à peu près l'ordre chronologique de ces deux événements. Jean était beaucoup plus jeune que son aîné. En comparant leurs deux portraits, introduits par eux dans leur chef-d'œuvre, le contre-retable de la cathédrale gantoise, on y voit Hubert sous les traits d'un homme de soixante ans, lorsque la figure de son frère n'en accuse pas plus de trente-cinq. Enfin, celui-ci mourut en 1445 dans toute la vigueur de l'âge. Sur ce point les écrivains flamands, même Van Mander, contredisent Vasari. Il faut donc placer la naissance de Jean Van Eyck entre les années 1390 et 1395. Rapprochons ces dates de celle qu'on assigne aux premiers ouvrages exécutés avec les ressources nouvelles trouvées par les Flamands, c'est-à-dire à l'année 1410 : reculons cette date, si l'on veut, à celle que portent les plus anciens tableaux qui se soient conservés, de ceux qui furent exécutés avec ces moyens perfectionnés, c'est-à-dire à l'année 1417 (**), nous reconnaîtrons que Jean Van Eyck ne pouvait guère avoir plus de vingt ans à l'époque où l'invention qui a rendu son nom célèbre commençait à se populariser. Hubert, au contraire, à la même époque, était chef d'école, et joignait l'ascendant de l'âge à celui du talent.

On peut ajouter à cette induction si naturelle un fait bizarre qui vient la confirmer : c'est que le bras et la main droite d'Hubert étaient encore conservés au XVIe siècle, et se montraient au public près de l'église où il avait été enterré, comme pour rendre un hommage particulier à cette main puissante qui avait régénéré l'art de peindre. Enfin dans son épitaphe nous trouvons une allusion à ses connaissances chimiques, allusion fort importante pour la question qui nous occupe.

« Prenez conseil de moi, vous qui me foulez aux pieds, fait-on dire au peintre défunt; j'étais ce que vous êtes, et maintenant

(*) Pour les communications de de Bast, voir le *Messager des Sciences et des Arts*, publié à Gand, année 1824, p. 49, et le *Kunstblatt*, 1826, n° 78; il faut consulter aussi, au sujet de Van Eyck, les *Kunstreize durch England und Belgien*, du directeur Passavant; l'ouvrage du docteur Waagen, Breslau, 1822; les *Niederlandische Briefe*, de Schaase, Stuttgard et Tubingen, 1834, le livre de Hotho (*Geschichte der Deutschen und Niederlandischen Malerei*), Berlin, 1842, 1843, et enfin l'*Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, par M. Alfred Michiels, ouvrage remarquable dont il n'a paru encore que trois volumes.

(**) C'est la date du plus ancien tableau à l'huile que l'on connaisse de nos jours; il est de Peter Christophsen, que Vasari appelle Pietro Crista. Peter Christophsen, ainsi que Gerard Van der Meire et probablement Justus de Gand (Giusto da Guanto, selon Vasari), avait étudié sous Hubert Van Eyck.

vous marchez sur la terre où je repose. Par là vous voyez que ni l'art ni la médecine ne m'ont profité... »

My ne halp raedt, konst, noch medicisne.

L'épitaphe de Jean ne renferme aucune indication de ce genre. La voici telle que nous la trouvons dans l'ouvrage de Van Mander (*).

Hic jacet eximiâ clarus virtute Joannes,
In quo picturæ gratia mira fuit;
Spirantes formas et humum florentibus herbis
Pinxit, et ad vivum quodlibet egit opus.
Quippe illi Phidias et cedere debet Appelles,
Arte illi inferior ac Polycratus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas,
Quæ talem nobis eripuere virum,
Actum sit lacrimis, incommutabile fatum
Vivat ut in cœlis jam deprecare Deum.

Maintenant l'erreur de Vasari et des autres écrivains d'Italie, en ce qui concerne la véritable origine des découvertes faites en Flandre, s'explique parfaitement. Vasari, né en 1512, ne compléta son célèbre ouvrage sur la *Vie des architectes, peintres et sculpteurs,* que vers l'année 1547 (**). Un siècle s'était donc écoulé depuis la mort de Jean Van Eyck, avant que l'écrivain florentin se mît à rassembler les documents relatifs à sa biographie. A qui les demanda-t-il? Sans doute à quelques peintres flamands, amenés en Italie par la réputation des artistes de ce pays, à Michel Coxcie, par exemple, qu'il déclare avoir connu vers l'année 1552, et plus tard, avant de publier sa seconde édition, à ces Allemands et Flamands qu'il remercie pour les notices qu'ils lui fournissaient sur les artistes leurs compatriotes; à Van Straet de Bruges (Stradanus), qui pendant dix ans reçut ses leçons; à Jean de Bologne, né à Douai, enfin à Lampsonius de Liége, son correspondant assidu.

Or, en dépit de l'apparence, ces autorités n'étaient pas des plus compétentes. Ainsi Lampsonius, par exemple, qui avait écrit en vers l'éloge des artistes des Pays-Bas, et qu'on devait croire très au courant de leur biographie, était tombé lui-même dans cette erreur que les dates démontrent si évidemment. Il attribuait à Jean Van Eyck l'invention de la peinture à l'huile, et avait placé sous le portrait de cet artiste des vers où il le fait se vanter de cette découverte :

Ille ego qui lætos oleo de semine lini
Expresso docui princeps miscere colores, etc.

Déjà égaré par ces premiers renseignements, Vasari l'était encore bien davantage s'il consultait, à Venise, les traditions laissées par Antonello de Messine, qui fut, on le sait, l'importateur en Italie des méthodes flamandes. C'est un fait amplement démontré par le caractère même de ses ouvrages, qu'Antonello de Messine avait été l'élève de Jean Van Eyck. On a de lui un portrait, maintenant au musée de Berlin, qui doit avoir été peint dans les Pays-Bas, et dont la date, 1445, nous indique l'époque de son séjour chez les Flamands. De là, et vers l'année 1455, il se rendit à Venise, où il demeura peu de temps, et où il communiqua ses procédés à un autre peintre qui les transporta presque immédiatement à Florence (***). De Venise, Antonello revint à Messine, sa patrie, où il passa, non pas quelques mois comme le dit Vasari, mais plusieurs années. On le retrouve ensuite à Milan, où il acquit une certaine célébrité : *Mediolani fuit quoque percelebris,* dit Maurolico (*), puis à Venise, où il peignit plusieurs tableaux, dont le plus ancien est daté de 1474. Il y mourut pour le plus tôt en 1493. Il avait à peu près trente ans à l'époque où sa bonne fortune le conduisit en Flandre, lui ménageant ainsi des droits à une renommée que ses ouvrages ne lui eussent point value.

Vasari, qui alla consulter à Venise, en 1542, toutes les personnes en état de l'éclairer, et surtout, comme il le dit lui-même, les plus vieux artistes, dut en trouver de ces derniers qui avaient pu connaître Antonello de Messine, et apprendre de lui-même tous les détails de son voyage en Flandre. On ne trouvera pas invraisemblable qu'ayant eu pour maître Jean Van Eyck, Antonello, ou trompé par celui-ci, ou ne se souciant pas d'avouer qu'il tenait de seconde main les procédés dont quelques-uns de ses compatriotes s'obstinent à lui faire honneur (**), n'ait en aucune façon mentionné les découvertes de Hubert. De là l'erreur de Vasari; de là ces histoires à moitié fabuleuses, où l'on représentait le procédé des Van Eyck comme un secret fidèlement gardé par eux, tandis qu'au contraire tous les élèves de Hubert, et notamment celui que nous avons nommé plus haut, Peter Christophsen, avaient été initiés sans réserve à la méthode de leur maître; de même qu'Antonello plus tard le fut par Jean de Bruges (Van Eyck) à cette science tombée pour ainsi dire dans le domaine public; de même que Domenico le Vénitien le fut aux procédés d'Antonello, et les transmit ensuite à cet Andrea del Castagno, bien mal inspiré quand il crut s'en assurer le monopole au moyen d'un assassinat, si tant est pourtant que cette horrible histoire soit avérée.

Ce qui donnait créance à ces idées de monopole, de mystère, etc., dut être la conduite de certains peintres flamands appelés en Italie à peu près à l'époque où Antonello revint des Flandres. Il est bien avéré que Hans Memling et Roger de Bruges, son maître, vinrent ensemble en Italie, à l'occasion du jubilé (1450). Venise et Florence avaient, dès le xve siècle, des ouvrages exécutés par Hemling. Il est encore certain que Justus de Gand travaillait à Gênes en 1451, et l'on a un contrat daté de 1465, où il s'engage à peindre un contre-retable pour une église d'Urbin (***). Or, il ne paraît pas que les uns ni les autres fussent empressés de se dessaisir, au profit d'étrangers, de ces découvertes, qu'ils regardaient sans doute comme une gloire et une richesse nationales. On est d'autant plus porté à leur attribuer cette manière de penser et d'agir, qu'en définitive on ne peut trouver aucun indice des enseignements que, bien avant Antonello, ils auraient pu communiquer aux artistes italiens; au contraire, nous avons ce fait significatif, que bien que Justus de Gand eût résidé plusieurs années à Urbin, et composé là plusieurs tableaux à l'huile, les peintres de cette ville, et entre autres Giovanni Santi, le père de Raphaël, n'en continuèrent pas moins à peindre en détrempe, et cela sans doute parce que l'étranger n'avait point voulu les initier à ses méthodes.

Du reste, pour bien comprendre certains passages ambigus que tout le monde a pu remarquer dans les récits de Vasari, et surtout pour bien déterminer la part de gloire qui revient à l'un ou à l'autre des frères Van Eyck, il n'est pas inutile de savoir en quoi consistaient les progrès que fit, grâce à eux, la peinture à l'huile. Ce sera la dernière des questions que nous voulons traiter aujourd'hui.

IV. — EN QUOI CONSISTAIENT LES PROCÉDÉS DES VAN EYCK.

Poussé, comme beaucoup d'autres historiens, par le désir de rehausser l'importance des faits qu'il expose et de les rendre aussi

(*) *Schilder-Boeck*, p. 202.

(**) La première édition est de 1550.

(***) Lanzi suppose que la peinture à l'huile parut en Italie vers l'année 1450; mais il n'y a aucune preuve que des peintres italiens aient employé les procédés flamands avant l'année 1455. C'est après cette année, et avant 1460, que Florence fit exécuter les premiers travaux de ce genre.

(*) *Histor. Sican.* citée par Hackert, *Memorie de pittori Messinesi.* Voir du reste les *Memorie istorico-critiche di Antonello degli Antoni, pittore Messinese,* compilate dal cavaliere Tommaso Puccini. Firenze. 1809.

(**) Entre autres Simsovino.

(***) Passavant. *Rafael von Urbino.* vol. I. p. 429.

intéressants que possible, Vasari a surfait quelque peu et l'insuffisance du procédé usité avant la découverte des Flamands, et la grandeur de cette découverte.

Selon lui, les artistes de tous les pays, mécontents des obstacles matériels que leur offrait la peinture en détrempe, et des lacunes qu'elle laissait dans leurs compositions, sentaient le prix d'une méthode qui leur permettrait de mieux fondre leurs couleurs et les affranchirait de ces hachures au pinceau, indispensables en ce temps-là pour l'union des teintes. Beaucoup d'entre eux (*) avaient essayé divers expédients ingénieux pour briser ces entraves matérielles, mais ils n'y étaient parvenus ni en se servant de vernis liquide, ni en mêlant d'autres substances colorantes aux véhicules ordinaires de la peinture en détrempe (**). Ce qui leur eût toujours manqué, eussent-ils atteint le but immédiat de leurs recherches, aurait été de donner aux peintures sur bois la solidité, la durée des fresques; de les rendre inaccessibles à l'humidité, en telle sorte qu'on pût les soumettre sans inconvénient au lavage dont elles pouvaient avoir besoin; en telle sorte, aussi, qu'un choc accidentel ne les exposât pas à d'irréparables dommages.

« Ce fut alors, continue l'historien, que Jean de Bruges, exerçant son art dans les Flandres, où son talent lui avait mérité beaucoup d'estime, se mit à essayer divers genres de couleurs, et s'étant fort adonné à l'*alchimie* (c'est la chimie qu'il faut entendre), il prépara des huiles pour la composition des vernis et d'autres mélanges. Une fois, entre autres, ayant terminé une peinture sur panneau qui lui avait coûté beaucoup de peines, il la vernit et la mit sécher au soleil, selon l'usage généralement adopté. Mais, soit que la chaleur fût excessive, ou que les compartiments du panneau fussent mal ajustés, ou que le bois n'eût pas été assez sec, il se déjoignit, laissant d'énormes fissures. Ce que voyant Jean de Bruges, il résolut de trouver quelque expédient qui prévînt un accident pareil; et n'étant pas moins mécontent du vernis que de la peinture en détrempe, il chercha les moyens de composer une espèce de vernis qui sècherait à l'ombre, par où on échapperait à la nécessité d'exposer les tableaux au soleil. Après avoir expérimenté plusieurs substances, tantôt pures, tantôt mélangées, il découvrit enfin que l'huile de graine de lin et l'huile de noix, parmi toutes celles qu'il avait tour à tour essayées, étaient celles qui séchaient le plus aisément. Aussi, en les faisant bouillir avec d'autres substances trouvées par lui, il en fit le vernis qu'il désirait, que tous les peintres du monde désiraient depuis si longtemps (***). Expérience faite de plusieurs autres choses, il vit que le mélange des couleurs avec ces espèces d'huiles leur donnait une très-grande consistance, laquelle, une fois la peinture séchée, demeurait à l'épreuve de l'humidité. Il vit encore que ce véhicule allumait (*accendeva*) les couleurs à tel point qu'il leur donnait, sans vernis, un éclat à elles inhérent. Et ce qui lui parut le plus admirable, c'est que ce mélange permettait, infiniment mieux que la détrempe, l'alliance des couleurs...

« L'invention de Jean de Bruges acquit promptement une renommée qui se répandit non pas seulement en Flandre, mais par toute l'Italie; et les artistes conçurent la plus vive curiosité de savoir par quels moyens il rendait ses productions si parfaites... Leur émulation devint d'autant plus vive que pendant un temps il ne souffrit que personne le vît travailler, et ne voulut révéler à qui que ce fût son secret (****). »

(*) Il nomme Alesso Baldovinetti, Pessello, et d'autres encore.

(**) Ne usando vernice liquida o altra sorte di colori mescolati nelle tempere.

(***) Questi dunque, bolliti con altre sue misture, gli fecero la vernice che egli anzi tutti i pittori del mondo havevano lungamente desiderato.

(****) Nous avons déjà vu ce qu'il faut penser de cette assertion de Vasari. Gerard Van der Meire, un des élèves de Hubert Van Eyck, était si complétement initié aux procédés de son maître, qu'il exécuta une partie du contre-retable de Gand (*Kunstblatt*, 1826, n° 81, 1833, n°s 82-85). De Bast cite aussi plusieurs contrats datés de 1419 et 1434 (Jean Van Eyck était alors très-jeune), où plusieurs artistes s'engagent, soit à exécuter, soit à réparer des tableaux «avec de bonnes couleurs *à l'huile*.» (*Ib.* 1826, n° 81; 1843, n° 55.)

Tout dans ce récit est combiné pour frapper l'attention, et concourt à l'effet que Vasari semble avoir été jaloux de produire. Par malheur cette exposition simple et dramatique est de nature à populariser des idées assez inexactes. Ainsi, on est tenté de croire, après avoir lu la *Vie d'Antonello de Messine*, où nous avons pris les passages ci-dessus, que Van Eyck arriva du premier coup à réaliser dans toute leur étendue les vœux de tous les peintres du monde; que ses procédés, immédiatement adoptés, changèrent les conditions de l'art, et qu'ils furent le dernier mot des perfectionnements apportés aux ressources matérielles de la peinture.

Rien de plus erroné que ces notions, rien de mieux démenti par les faits. Longtemps avant le voyage que Vasari fit à Venise, peut-être même avant la mort d'Antonello, les grands artistes qui fondèrent l'école vénitienne avaient repris en sous-œuvre les méthodes des Van Eyck et leur avaient fait subir d'importantes modifications. Jusque-là, jusqu'à ce qu'ils eussent complété le travail des Flamands, et considérablement augmenté la somme des connaissances que ceux-ci avaient eu le mérite de mettre en vogue, les procédés anciens, beaucoup moins dédaignés que Vasari ne veut bien le dire, conservèrent tous les droits d'une longue habitude. Plutôt estimés des amateurs, et surtout à cause de leur rareté, que des peintres eux-mêmes, les tableaux flamands qui circulaient en Italie du vivant même de Jean Van Eyck (*) n'avaient que la valeur de curiosités nouvelles, et la peinture en détrempe continuait à y être pratiquée par beaucoup d'artistes, qui n'admettaient pas la peinture à l'huile pour les ouvrages de grande dimension. Le grand nombre ne se laissa convertir que très-graduellement, après que les méthodes nouvelles, en germe chez les Van Eyck, eurent fleuri et porté leurs fruits sous le ciel italien.

Voyez plutôt ce que pensait des Flamands au xvie siècle le sublime Michel-Ange. La marquise de Pescara (Vittoria Colonna) lui disait qu'elle trouvait les tableaux flamands traités avec un sentiment bien autrement religieux que les ouvrages des Italiens. Il lui répond en ces termes :

« La peinture flamande plaira généralement à tout dévot plus qu'aucune d'Italie .. En Flandre, on peint de préférence pour tromper la vue extérieure, ou des objets dont nous ne puissions dire du mal, tels que des saints ou des prophètes. D'ordinaire ce sont des chiffons, des champs très-verts entourés d'arbres, des rivières et des ponts, ce que l'on appelle *paysages*, et beaucoup de figures par-ci par-là; quoique cela fasse bon effet à certains yeux, en vérité il n'y a là ni raison ni art, point de symétrie, point de proportion, nul soin dans le choix, nulle grandeur... Si je dis tant de mal de la peinture flamande, ce n'est pas qu'elle soit entièrement mauvaise; mais elle veut rendre avec perfection tant de choses dont une seule suffirait par son importance, qu'elle n'en fait aucune d'une manière satisfaisante... La bonne peinture est noble et dévote par elle-même; car, chez les sages, rien n'élève l'âme et ne la porte à la piété comme la difficulté de la perfection, etc. (**). »

Ce n'est point là le langage d'un homme qui se sentirait sous le double poids de la reconnaissance et d'une objection capitale ; d'un homme à qui on aurait pu reprocher l'oubli où il aurait mis l'immense service rendu aux arts en général par les inven-

(*) Le *Saint Jerôme* de Van Eyck, propriété des Médicis; *le Bain* (1436), que possédait le cardinal Ottaviano degl'Ottaviani, et qui passa dans la collection du duc d'Urbin; le triptyque de la chapelle Portinari, dans Sainte-Marie Nouvelle, à Florence, ouvrage de Hugo Van der Goes ; vingt autres compositions de Memling, de Roger de Bruges, de Justus de Gand, etc.

(**) Voir, dans *Les Arts en Portugal*, par le comte A Raczynski, Paris, 1846, les extraits d'un manuscrit de François de Hollande. Ce qu'ils renferment de plus curieux est le souvenir de plusieurs conversations auxquelles cet artiste avait pris part durant son séjour à Rome. François de Hollande naquit à Lisbonne, où son père, Antoine, était venu se fixer. Il y fut très-employé par le roi Jean III, de l'année 1521 à l'année 1557.

tions des Flamands. De fait, ceux-ci étaient vis-à-vis de l'Italie, non sur le pied de bienfaiteurs, mais sur celui d'émules généreux. Profitant des progrès faits avant les Van Eyck sur cette terre classique de la peinture, ils profitaient encore des perfectionnements apportés depuis aux procédés imaginés par leurs compatriotes. Il y avait là un simple échange, une réciprocité de services qui n'imposait ni aux uns ni aux autres un trop lourd fardeau de gratitude.

En somme, qu'avaient découvert les Van Eyck? D'abord trouvant imparfait le vernis dont on se servait pour recouvrir les tableaux en détrempe, ils s'étudient à l'améliorer (*). Ce vernis, même perfectionné, ne séchait pas à l'ombre; d'où l'accident du panneau fendu. Averti par cet accident, Jean Van Eyck, ou plutôt son frère Hubert, se donne pour mission de trouver l'huile la plus siccative. Il s'arrête à l'huile de graine de lin et à l'huile de noix, sans trop préférer l'une à l'autre, si ce n'est peut-être, dans certains cas, la dernière, à cause de sa limpidité, de sa couleur légère. Car, ne l'oublions pas, en même temps qu'on s'étudiait à rendre le vernis susceptible de sécher promptement, on voulait le rendre aussi incolore que possible. On devait d'autant plus lui demander cette dernière qualité, qu'on ne pouvait plus compter sur l'action du soleil pour dépouiller et blanchir ce revêtement extérieur des tableaux. La difficulté n'était pas tout entière à rendre le vernis siccatif : on y serait parvenu en le laissant bouillir plus longtemps. Mais cette opération prolongée l'épaississait, le rendait plus foncé; c'est ce qu'il fallait éviter. C'est ce que Van Eyck sut obtenir en y mêlant d'autres ingrédients, pour parler comme Vasari.

Quels étaient-ils? D'abord et nécessairement un dessiccatif, puisqu'il fallait parer aux inconvénients d'une cuisson trop prolongée. En second lieu (l'aspect actuel des peintures de Van Eyck en a fait juger ainsi aux hommes les plus compétents) il employa une résine très-solide. Cette résine, d'après les habitudes de ce temps-là, devait être l'ambre ou le copal (**), et les premiers efforts de Van Eyck aboutirent à perfectionner les moyens par lesquels on obtenait la dissolution de ces deux substances dans l'huile qui faisait la base du vernis; et cela de manière à se procurer un amalgame plus léger, plus transparent, de couleur plus claire.

N'oublions pas qu'au début de ses recherches, Van Eyck songeait seulement à se procurer pour des tableaux en détrempe un vernis possédant des qualités spéciales, exempt de défauts particuliers. Le progrès ultérieur consiste à mêler ce vernis aux couleurs elles-mêmes. C'est ici que les explications de Vasari sont particulièrement ambiguës. On dirait qu'il cherche à concilier deux faits très-distincts : la connaissance qu'il avait, sans nul doute, de la méthode suivie par Van Eyck et les Flamands, puis, avec les perfectionnements que cette méthode avait subis depuis son origine, les vues de ceux qui voulaient absolument attribuer à Van Eyck l'invention littérale des huiles siccatives et de la peinture à l'huile. Grand embarras pour le biographe, auquel vient alors en aide la vague incertitude des expressions. On peut relire plus haut le passage que nous avons voulu citer textuellement, et l'on verra qu'il est très-difficile de savoir si le mélange des couleurs nous est donné comme s'opérant avec les deux huiles de lin et de noix, sans altérations préalables, ou lorsqu'elles ont été « bouillies avec d'autres mélanges, » de manière à former le vernis « désiré longtemps par tous les peintres. »

Cependant nous arriverons à préciser le sens de ce passage si nous établissons ce que Vasari n'a pas pu vouloir lui faire dire. Il parle de la « *vernice liquida* » comme ayant été employée par les peintres italiens qui voulaient remédier aux défauts de la peinture en détrempe, avant que la méthode flamande de peinture à l'huile eût pénétré en Italie. Comme peintre, il ne pouvait ignorer ce que savaient d'autres écrivains de son temps, Cardan, par exemple, et Matthioli, savoir, que le « vernis liquide, » depuis longtemps employé à revêtir les peintures en détrempe, était composé en grande partie d'huile de graine de lin. Dans la vie d'*Agnolo Gaddi*, il dit lui-même que Cennini enseignait l'emploi des couleurs à l'huile, pour divers objets, « mais non pour les figures. » Il est donc impossible de supposer que Vasari, sachant ce qu'il savait, ait prétendu attribuer à Van Eyck, soit l'invention de l'huile de lin, soit le mélange de cette huile avec des couleurs.

Le texte, d'ailleurs, scruté de près, n'admet pas cette interprétation. Vasari établit que les couleurs, mêlées avec le véhicule, quel qu'il fût, dont Van Eyck se servait, étaient à l'épreuve de l'eau. Ceci ne saurait se dire de toutes les couleurs mêlées avec de l'huile pure, ainsi que le savent fort bien ceux qui se sont occupés de ces matières. Léonard de Vinci et l'Espagnol Palomino (*) nous donnent des exemples de substances colorantes, appliquées avec de l'huile, mais qui peuvent, une fois séchées, s'enlever par un simple lavage. Enfin, et nous n'insisterons pas autrement sur cette démonstration, Vasari explique plus loin que le mélange des couleurs avec le *medium* employé par Van Eyck suffisait pour leur donner un tel éclat, qu'elles pouvaient ensuite se passer de vernis. Ceci non plus ne saurait se dire des huiles simples, à moins qu'on ne les épaissît au point de les rendre tout à fait incompatibles avec une certaine précision, un certain fini d'exécution.

C'était donc un mélange, et sans doute un mélange oléo-résineux, c'était probablement le vernis même inventé par lui, dans lequel Van Eyck amalgamait ses couleurs. Baldinucci nous paraît l'avoir compris ainsi. Cennini avait déjà dit que le vernis liquide mêlé aux couleurs était « la plus forte détrempe qui soit au monde (**). Baldinucci, dont l'autorité, comme interprète de Vasari, ne peut être douteuse, paraphrase ainsi le passage que nous citions plus haut :

« Van Eyck essaya et réessaya plusieurs huiles, résines et autres substances, tant naturelles qu'artificielles; il finit par s'assurer que l'huile de graine de lin et l'huile de noix séchaient plus promptement que toutes autres. Ce furent celles qu'il choisit pour y faire bouillir d'autres substances, jusqu'à ce qu'il eût inventé cette belle et utile méthode, résistant à l'eau et à tous les chocs, qui rend les couleurs plus vives, etc.

Baldinucci semble donc avoir compris que Van Eyck mêlait au vernis siccatif, et non pas à l'huile pure, les couleurs dont il se servait.

Pour bien comprendre qu'il en pût être ainsi, et pour lever les difficultés que cette interprétation présente à l'esprit, il est à remarquer qu'en supposant tel le procédé de Van Eyck, la plupart des couleurs devraient être d'abord broyées dans l'huile simple (sans ingrédients résineux), le vernis oléo-résineux s'ajoutant ensuite, et séparément, à chaque couleur. Ceci implique un perfectionnement du vernis, grâce auquel il devient à peu près incolore; et ce perfectionnement, il n'est pas probable qu'on l'eût obtenu du premier coup. Aussi remarque-t-on que les tableaux d'Hubert Van Eyck et de ses élèves ont une teinte générale beaucoup plus foncée que celle des tableaux que Jean de Bruges composa dans la suite. Cette observation vient à l'appui de l'interprétation proposée.

M. Eastlake ne s'y range point à la légère, et plusieurs chapitres sont par lui consacrés à rechercher quels devaient être l'ingrédient résineux, la substance siccative, celle qui servait aux dilutions, et aussi les divers modes de préparer et de purifier les

(*) Baldinucci le dit expressément dans ses *Notizie de' Professori*, vol. V. p. 94. Peut-être s'appuyait-il sur les assertions de Pacheco, *Arte de pintura*. p. 370.

(**) Le vernis doit son nom à la première de ces substances. L'ancien mot grec *Électron* était devenu chez les Grecs *Berenikè*; puis le *Bêta* se changeant en *Epsilon* et postérieurement en *Gamma*, les traducteurs du moyen âge écrivaient *veronice, revenice, vernice*.

(*) Le premier, dans son *Trattato*, édition de Rome, 1817, p. 124; le second, dans *El Museo pictorico*, etc., en Madrid, 17-15-1724. l. V, c. IV.

(**) Vernice liquida... la quale è più forte tempera che sia — *Trattato*, c. CLXI.

SALON DE 1851.

Aif. Steven.. pinx.t Imp. Passage du Prince, n. Doncken lith.

L'AMOUR DE L'OR.

huiles, selon la méthode des Van Eyck. Ce sont là des détails d'un ordre trop technique pour trouver place dans l'aperçu général que nous voulions donner de la découverte attribuée aux artistes flamands.

Nous insisterons sur ce point essentiel que ce ne fut point là une transition complète et définitive. Les peintres flamands ou hollandais, qui passaient les Alpes en très-grand nombre, importèrent fréquemment des méthodes italiennes qu'ils combinaient avec les leurs. Ces dernières avaient obtenu crédit, grâce au talent personnel de van Eyck. L'excellence des grands peintres italiens servit de même à faire accepter les pocédés matériels qui leur étaient propres *. On ne peut douter aujourd'hui que, sous certains rapports, cette dernière influence eut des résultats regrettables; car, en définitive, la conservation des peintures des Van Eyck, supérieure à celle de la plupart des tableaux composés postérieurement, prouve qu'ils avaient combiné d'une manière admirable les substances les plus appropriées aux diverses nécessités de l'art de peindre. Ils eurent de plus le mérite de deviner tout le parti qu'on pouvait tirer de la méthode nouvelle, soit pour éviter les hachures qui déshonoraient la peinture en détrempe, soit pour obtenir ces effets, jusque-là inconnus, d'une lumière intérieure, filtrant à travers les couches de couleurs superposées. Quand à leur science de perspective, supérieure à celle de Pietro della Francesca, de Paolo Uccello et des autres Italiens du même temps, elle ajouta, sans doute, beaucoup aux ressources de la peinture ; mais nous nous abstiendrons d'en parler, voulant resteindre nos remarques actuelles à l'étude des procédés purement matériels. Notre but est atteint si nos lecteurs se sont fait une juste idée de l'état où les Van Eyck trouvèrent la peinture, des innovations qu'ils essayèrent, des secours que leur fournissait le passé, des perfectionnements qu'ils léguèrent à l'avenir. Si M. Eastlake, publiant un jour la seconde partie de son curieux travail, nous apprend en quoi consistèrent les modifications successives apportées par les Italiens aux méthodes d'origine flamande, nous profiterons avec empressement cette occasion pour ajouter encore un chapitre à l'histoire des arts modernes **.

O. N. *(Materials for a history of oil painting.)*

LES MUSÉES DU LOUVRE.

DEPUIS LE 21 FÉVRIER 1848.

Le 24 février, le Musée du Louvre, situé à quelques pas du palais des Tuileries mis à sac, courut des dangers auxquels il n'a échappé que par miracle. Dès le lendemain du départ de la famille royale, — et à peine M. de Lamartine s'était-il consolé de n'avoir jamais pu être ministre royaliste, en se faisant presque dictateur républicain, — que l'armée insurrectionnelle bivouaquant dans les cours, dans les chantiers qui avoisinaient nos collections de beaux-arts, fit irruption dans les salles mêmes. Les appartements du Roi étant envahis, on n'eut qu'à ouvrir les portes de communication qui liaient, en face du Pont-Royal, la demeure de la souveraine déposée à celle des immuables souverains de l'art, et la foule armée, animée, mal famée et affamée put courir et bondir à son gré en toutes ces salles, frôlant les toiles précieuses du contact de ses fusils alarmants, et de ses sabres brandis.

M. Ledru-Rollin qui, logique ou non en politique, aime sérieusement les arts, connut le danger que couraient nos chefs-d'œuvre parmi lesquels des blouses furieuses cherchaient les manteaux des rois, pour les mettre en morceaux, sans se soucier de Rubens, de Lebrun ou de Velasquez. M. Jeanron, peintre de talent, républicain de la veille, et homme d'une energie connue, fut sur le champ choisi, pour sauvegarder nos collections ; le 25 même, il prenait possession des musées, comme directeur provisoire, avec pleins pouvoirs pour parer à toutes les dangereuses éventualités ; plus tard il reçut le titre de directeur général définitif.

En quelques heures les choses changèrent de face. La foule retourna aux Tuileries y compléter son installation, et les galeries du Louvre devinrent brusquement une sorte d'entrepôt, où s'entassèrent les objets précieux que les mains fidèles purent arracher au saccage voisin. Placés sous les scellés, ces objets purent plus tard être restitués aux ayant droit. La statue du duc d'Orléans, menacée par les ravageurs, échappa aux mutilations par la promesse que fit le nouveau directeur de l'enlever pendant la nuit du soc de la cour du Louvre, opération incroyable. qui fut pourtant exécutée, au grand étonnement des barricadeurs qui revinrent le lendemain. La mairie du quatrième arrondissement, l'un des plus populeux de Paris (quartier des halles) qui siégeait précédemment dans un étroit local, augmenta les embarras de la situation, en se faisant autoriser à prendre possession de tout le rez-de-chaussée du Louvre, pour les diverses élections, les réunions de la garde nationale, les clubs, les ateliers nationaux et toutes les turbulences de ces jours fiévreux. Ajoutez que 1,800 femmes furent parquées, peut-on dire dans les salles supérieures, où, à défaut d'armes, elles apportaient mille cris, et un désordre effroyable.

M. Jeanron, fort alarmé pour les précieuses collections confiées à sa garde, s'empressa de faire blinder toutes les statues à la hauteur de cinq pieds du sol, et sans avoir pu réussir à en obtenir l'ordre, il fit démolir l'abominable couloir de bois appliqué aux galeries, et qui avait été plusieurs fois menacé d'incendie.

Or, il est bon de noter qu'en outre de cette confusion violemment venue du dehors, le Louvre était déjà depuis quelques semaines encombré, obstrué par cinq mille œuvres d'art, dont la moitié seulement devait, selon l'ordinaire et par voie d'élimination de la part du jury, constituer l'exposition annuelle de peinture, annoncée pour le 15 mars.

Dans ces jours de crise, le travail d'un paisible jury d'art était impossible. Le nouveau directeur prit sur lui une détermination hardie. Il résolut d'exposer tout ce qui avait été envoyé, et d'y procéder sans retard. Une foule de gens qui eussent pu faire plus mal, furent occupés à ce travail qui réalisait largement, trop largement peut-être la pensée républicaine, et les barricades n'étaient pas encore toutes démolies, que M. Jeanron ouvrit au public étonné, les salles de la nouvelle exposition de nos beaux-arts. Au public, dis-je, étonné de deux choses : de voir renversé le principe des exclusions; — de voir aussi, pour la première fois, la sculpture mêlée aux tableaux. Ce système a été trouvé bon, les artistes en ont demandé l'adoption, et depuis aux Tuileries, au Palais-Royal, nous avons vu les œuvres de la forme se détacher au milieu de la couleur. — Mais on est revenu au jury. Il est vrai que M. Courbet n'a pas été empêché !

Cette première exposition révolutionnaire avait admis 5,000 numéros, au lieu de 2,000 environ, des expositions précédentes. Mais il faut dire que, dès l'ouverture, les choses ridicules en disparurent, par l'initiative même des artistes qui venaient le demander, quelques uns tout en pleurs. Elle se prolongea plus que de coutume, à cause de la prochaine réunion de l'Assemblée constituante. Lorsqu'on y dut mettre fin, l'encombrement persista, à cause de la gêne d'un très-grand nombre d'artistes qui ne purent retirer leurs ouvrages non vendus, comme on pense bien, et trop encombrants pour des existences bouleversées. Beaucoup d'artistes, bien embarrassés de loger leurs personnes n'eussent su ou loger leurs ouvrages. Il paraît que ces tableaux délaissés, les statues, et aussi les objets sauvés, ou les débris provenant du Palais-Royal, des Tuileries ou de Neuilly, formaient un tout équivalent au moins au matériel d'une exposition ordinaire. Or, les affaires de Juin, les premiers temps de l'état de siége, les nombreux, embarras qu'éprouvait l'administration, tout conspira de nouveau contre la sécurité des Musées, et des régiments entiers envahirent les salles, y établissant leurs bivouacs et leurs ambulances, au milieu des alertes continuelles. Ce fut pourtant au

(*) Cette réaction italienne commença de bonne heure; suivant Guicciardini (Luigi), Schoreel avait déjà introduit à Anvers quelques-unes des méthodes italiennes.

(**) On trouvera dans l'ouvrage de M. A. Michiels déjà cité. les détails les plus complets sur la biographie et les travaux des frères Van Eyck.

milieu de cet encombrement, de ces difficultés matérielles et morales, que commença la réalisation de l'excellent plan de réorganisation qui vient de s'achever aujourd'hui. Cette idée de M. Jeanron, —plus heureuse, croyons-nous, que son système d'hospitalité générale à toute œuvre quelconque présentée par n'importe qui, — était appelée à régénérer notre Musée, et, républicaine ou non, elle a été acceptée par le gouvernement et par ceux qui ont été chargés d'en recueillir en partie les honneurs. En quelques mois, les trois grandes écoles de peinture furent classées méthodiquement, chronologiquement dans la galerie. Le grand salon fut réservé, comme celui qu'à Florence on appelle la *Tribune*, à l'élite des œuvres.

Cette innovation était hardie. Nous devons même dire que le corps entier des artistes lui était peu favorable. Mais dans la pensée du directeur véritablement révolutionnaire du Louvre, elle impliquait l'expulsion des expositions annuelles des salles de nos musées. L'école davidienne particulièrement (l'Institut en masse) se montrait fort animé contre cette classification nouvelle qui devait exclure de ce grand salon érigé en lieu d'honneur, ses toiles magistrales, ses œuvres favorites, destinées à prendre place plus tard dans la réorganisation de la galerie française s'ouvrant à l'époque de Louis XIV. La direction des beaux-arts, alarmée par les réclamations de l'Institut, voulut nommer une commission qui examinât la question. Mais M. Jeanron exhiba des pleins pouvoirs reçus alors que le gouvernement était occupé de bien autre chose, et il s'en tint énergiquement à la lettre. On discutait, on réclamait encore... Lorsque les salles réorganisées furent brusquement ouvertes ! M. Jeanron avait joué sa place : l'approbation publique domina toutes les objections des coteries, le coup d'État artistique triomphait.

(*La suite à un prochain numéro.*)

UN OTTO VENIUS.

C'était au mois de mai de l'année dernière. Les rayons douteux du crépuscule du soir commençaient à se glisser à travers les vitraux de la collégiale de St-Martin, cet édifice à la voûte élancée, spacieuse et hardie... Le silence n'y était plus interrompu que par les pas graves du sacristain terminant sa besogne. Déjà même celui-ci se retirait, lorsque tout à coup la commotion l'arrêta. Un grand bruit venait de se faire entendre, comme celui d'un corps lourd et inerte, tombant en se brisant sur les dalles.

Qu'était-il arrivé? Hélas! un superbe *Otto Venius* peint sur bois de chêne, qu'on avait déplacé depuis quelque temps, venait de faire une chute de 4 à 5 mètres de hauteur. Les cinq planches épaisses de 15 millimètres, qui le formaient, étaient là, disjointes et gisantes éparses. A cette vue le sacristain resta comme frappé d'un coup de foudre. C'est qu'une demi-heure auparavant il avait dit l'Angelus tout juste à l'endroit où la masse était tombée. On comprend son effroi.

Par bonheur le mal n'était pas irréparable ; les planches étaient tout simplement disjointes, à l'exception d'un petit fragment volé en éclats. Un autre bonheur, c'est qu'alors se trouvait à Alost un homme très-capable de réparer le tout, M. Étienne Leroy. Les restaurations qu'il y faisait subir à un beau tableau de Crayer et au chef-d'œuvre du prince des peintres flamands, la fameuse toile de St-Roch secourant les pestiférés, restaurations qui depuis se sont achevées à la satisfaction de tous, donnaient aux membres de la fabrique de l'église une pleine confiance. M. Leroy a justifié l'attente. Les planches ont été si bien rajustées, le fragment si bien remis en place, le coloris si bien relevé, pour ainsi dire sans pinceau, que nous avons peine à en croire nos yeux. La dernière main n'y est pas encore mise ; mais peu s'en faut. Alors le public sera satisfait de voir qu'une belle et grande composition du maître de Rubens nous est conservée.

Mais quel est cet *Otto Venius* dont vous parlez? dira-t-on.

En voici la description exacte, faite après une étude minutieuse et sous notre propre inspiration.

Le tableau représente l'*Adoration des Bergers*. Il a 1 mètre 72 centimètres de largeur sur 1 mètre 40 centimètres de hauteur dans sa partie la plus élevée; c'est-à-dire dans le milieu, dont le sommet est de forme ovale (84 centimètres de haut et 44 centimètres de large). Cette forme bizarre fait supposer qu'il a servi d'encadrement à quelque vieil autel qui n'existe plus.

La scène est double : l'ange ayant annoncé à des bergers la naissance du Christ et l'annonçant à d'autres, voilà le sujet.

L'angle supérieur du côté gauche, sur un espace d'environ 70 centimètres carrés, offre la perspective de la ville de Bethléhem, resserée entre deux hautes montagnes. Celle de l'avant-scène est couverte de verdure, d'une cabane, d'un troupeau et de deux pasteurs. Un ange descendant du ciel sur des nuages lumineux leur annonce la naissance du Sauveur.

Tout le reste est occupé par des personnages de grandeur naturelle. Ils sont au nombre de *vingt* avec deux animaux, un bœuf et un âne. Le premier, dont on n'aperçoit que la tête, semble exprimer par le mugissement et la vivacité de ses yeux un sentiment de surprise et de joie. Le second y apparaît comme un modèle d'humilité. Il porte le bât sur le dos comme si l'heure de la fuite en Égypte allait sonner.

L'Enfant-Jésus est couché sur un coussin improvisé. Devant lui sont trois esprits célestes, un genou en terre et chantant des louanges. En face se trouve la Vierge-Marie, debout, les mains jointes et les yeux se reposent avec délices sur son divin fils. Elle paraît absorbée dans la contemplation et le concert des anges. Sa figure est pâle, mais admirable d'expression. A sa droite se tient saint Joseph, sous les traits d'un mâle vieillard, à la tête chauve, à la barbe grise, au visage calme et rassurant. Il est bien là le gardien et le père nourricier du fils de Dieu. Il est également debout, dominant tout le groupe, tenant les mains appuyées sur un bâton de voyage et veillant sur l'enfant et la mère. Autour de la sainte famille se groupent des bergers dans des positions différentes : les uns adorent le Rédempteur, d'autres se communiquent leurs sentiments, tous présentent des types profondément étudiés.

Ce qui frappe dans cette belle peinture, bien digne de figurer à côté de nos Rubens, Crayer, Janssens et Van Cleef dans notre collégiale, avec ses vingt-deux autels, dont trois en marbre blanc de Carare; ce qui frappe, c'est l'éclat des couleurs déjà si vieilles, et pourtant si vives encore ; c'est la beauté du dessin, c'est la vigueur de l'expression, en général, et, nous ne craignons pas de le dire, la perfection dont plus d'une figure porte le sceau. En un mot, c'est l'œuvre du grand *Otto Venius* ou *Van Teen*, dans toute la force du terme.

AU SCULPTEUR LOUIS JEHOTTE,

Auteur de la statue représentant *Caïn après le meurtre d'Abel.*

Autrefois, mon ami, quand ces maîtres sublimes
(Dont les têtes portaient, comme les hautes cimes,
Sommets du genre humain, un rayon lumineux),
Au soleil de leur siècle étalaient leurs pensées,
On voyait sur leurs pas les villes empressées
Se disputer leur gloire et s'admirer en eux.

Mais ces temps ne sont plus. Athène est morte et Rome.
Le vieux laurier d'Homère a perdu son arome.
L'idéal a vidé son radieux écrin.
Le nom de Raphaël est éteint dans la foule.
Michel-Ange en mourant a brisé le grand moule
D'où ses dieux jaillissaient faits de marbre ou d'airain.

Du poëte divin, du peintre aux belles toiles,
Du sculpteur inspiré, de toutes ces étoiles
La splendeur rayonnante à notre ciel décroît.
Nous entrons chaque jour plus avant dans la prose,
Et nous cherchons en vain s'il paraît quelque chose
A l'horizon du beau, chaque jour plus étroit.

Mais, si l'art s'amoindrit, si la foi n'a plus d'ailes,
Nous du moins, mon ami, demeurons-lui fidèles.
Ne cessons d'éclairer nos pas de son flambeau.
Dans ses temples déserts, que le vulgaire insulte,
Elle garde toujours debout pour notre culte,
Si ce n'est quelque autel, au moins quelque tombeau.

Aussi faisons toujours notre œuvre en conscience,
Moi qui glane ma gerbe au champ de la science
On répète en mes vers ce que chante mon cœur,
Toi qui donnes au bronze et la vie et la forme
Ou tailles ta pensée en quelque marbre énorme,
Moi l'ouvrier obscur, toi l'artiste vainqueur.

A. Van Hasselt.

24 août 1851

Nouvelles des arts et de la littérature.

Un de nos artistes est revenu, il y a peu de temps, à Paris, après un voyage de plusieurs mois en Algérie. Ce qu'il rapporte de dessins curieux et originaux est incroyable. Il a su voir l'Afrique sous un aspect aussi nouveau que piquant.

Au nombre des matériaux qu'il possède se trouvent les dessins des peintures qui ornaient les murailles de l'un des palais de plaisance de l'ancien dey. Ce sont les plus étranges fresques que l'on puisse imaginer, mais leur origine est encore plus étrange.

Ayant sans doute entendu dire que les demeures des princes européens étaient remplies d'ornements, le dey ne voulut pas demeurer en arrière, avoir l'air de leur être inférieur en magnificence.

Un matin après le déjeuner, il fit mander les esclaves qu'il tenait alors captifs au bagne, et, après les avoir fait placer sur deux rangs, il commença une inspection dont le début fut énormément tragique :

— Sais-tu peindre? demanda-t-il au premier qui se trouvait en ligne.

— Ma foi, non, répondit le pauvre diable qui ne se doutait guère du motif qui lui faisait adresser une semblable question et croyait qu'il faut toujours dire la vérité aux puissants qui vous interrogent.

Le dey cligna de l'œil, en regardant le chiaoux qui l'accompagnait, et celui-ci, avec cette promptitude d'exécution que l'on a signalée depuis longtemps dans cette classe estimable, tira son yatagan et abattit la tête du maladroit qui ne savait pas tenir un pinceau.

La même question fut adressée au second captif. Celui-ci, tout troublé par le spectacle qui venait de se passer sous ses yeux, se mit à balbutier.

— Mais oui... non... cependant...

— Tu n'es pas bien sûr? reprit le dey.

Et un second clignement d'œil fut suivi d'une seconde tête qui alla rouler au milieu de la cour.

Fort heureusement le troisième captif était un de ces enfants de Paris qui ont du sangfroid, entendent l'à-propos, et ne se déconcertent pas facilement, même en présence du plus grand danger.

— Si je suis peintre, s'écria-t-il, en relevant la tête et aussitôt que le terrible interrogatoire frappa son oreille, si je suis peintre? mais certainement, Altesse! Que voulez-vous, que demandez-vous? faites-vous servir!

Le dey enchanté se prit à sourire et dit au prisonnier... « Je te ferai savoir ce que je veux. » Puis il continua sa revue.

L'exemple du Parisien devint contagieux. Tous les prisonniers se trouvèrent tout à coup des élèves de Gros, de David, de Girodet. Il n'y avait là que des grands prix de Rome, des médaillistes de l'École des Beaux-Arts.

Le despote eut à sa disposition une vingtaine d'artistes. Il les mit sous la direction du Parisien, lequel s'empressa de demander à son altesse un programme.

— Il me faut la Mecque, le tombeau de Mahomet, mes principales victoires sur terre et sur mer; tout ce que tu voudras ensuite.

Le Parisien ne se le fit pas répéter. « C'est convenu, dit-il, vous serez content. »

On fit venir des pinceaux, des couleurs. Le palais fut abandonné à notre audacieux ordonnateur, qui donna carrière à son imagination, exécuta et fit exécuter le plus étonnant panomara qui ait été jamais étendu sur de royales demeures.

Pour faire le tombeau de Mahomet, il peignit le tombeau de Napoléon à Sainte-Hélène. Comme la religion musulmane défend de reproduire par le dessin des figures, on ne vit dans les batailles navales que des barques lançant de formidables bordées, mais sans un seul artilleur. Les boulets se croisent dans tous les sens, la fumée est rougie par le feu.

Se rappelant les jeux de son enfance et s'inspirant des souvenirs de la lanterne magique, notre artiste ajouta *Monsieur le Soleil, Madame la Lune* et *Mesdemoiselles les Etoiles*, mais sans leur donner d'yeux, de bouches ni d'oreilles. Il rappela les merveilles de la nature, les volcans, les orages, les tempêtes, le jour, la nuit.

Il paraît que le dey fut enchanté, heureusement pour le Parisien et ses aides. On n'entrait pas dans le palais ; les curieux, par conséquent, n'avaient pas occasion d'exercer leur critique. Les pauvres diables conservèrent leurs têtes, et, les événements aidant, il a été permis plus tard à un véritable artiste de faire connaître le résultat de cette lutte intéressante entre l'ignorance et la nécessité.

—

A la réunion qui a eu lieu dimanche passé, composée de typographes, fondeurs, brocheurs, etc., et ayant pour but d'aviser aux moyens propres à empêcher à ce que le gouvernement ne cède à la France sur la question de réimpressions, un projet de pétition a été lu et adopté. Cette pétition est adressée à MM. les ministres des affaires étrangères et de l'intérieur.

Une commission a été ensuite nommée pour remettre la pétition à MM. les ministres, et leur exposer les funestes conséquences qu'aurait pour la typographie belge le retrait du droit de réimpression.

Cette commission est composée de MM. Orts (Auguste), représentant, Cans (Léon), id.; Godin, fabricant de papier; Labroue, imprimeur; Bouvler, brocheur; Clément, fondeur; Bisez, relieur; Pagny, éditeur; Hen (Charles); Dequick, typographe; Louckx, imprimeur; Vander Erlst, fondeur; Vanderslagmolen, typographe; Mahieu, id.

—

La restauration de la *Descente* et de l'*Erection de Croix*, de Rubens, à la cathédrale d'Anvers, étant bientôt achevée, on a compris qu'en les replaçant dans le temple, il convient de leur donner un encadrement digne de ces chefs-d'œuvre et du monument religieux dont ils sont un des plus beaux ornements.

La fabrique ne pouvant se charger de cette dépense nouvelle vient de décider que les deux tableaux seraient visibles, à partir du 17 août, et moyennant une rétribution de 2 fr. par personne, dans l'atelier de restauration au fond de l'église. Les recettes serviront à couvrir les frais de deux cadres magnifiques.

—

Le roi a souscrit pour 10,000 fr. à la loterie des objets d'art achetés au Salon, et le duc de Brabant, le comte de Flandre et la princesse Charlotte ont fait prendre chacun 40 actions. La souscription de la famille royale s'élève à la somme de 11,200 fr.

La recette des billets d'entrée et des catalogues s'élevait le 19 octobre à 46,960 fr. Le nombre des catalogues vendus était de 9,971.

La commission a fait l'acquisition pour la souscription, du charmant tableau de M. Boser (116 du catalogue), représentant un groupe d'enfants.

De nombreux achats ont été faits ces jours derniers par des particuliers. On cite entr'autres : le *Modèle*, par Leys, vendu à M. Dubus ; la *Leçon de dessin*, de M. de Loose; le *Souvenir du lac de Zurich*, de M. Mols-Brialmont, acquis par M. le docteur Delchaye ; un tableau de Bossuet et un tableau de Meyer de Dusseldorff (nos 119 et 887 du catalogue), vendus à M. Deman-d'Hobrugge; un *Clair de lune*, de Stange, vendu à M. Spangenberg ; la *Jeune fille de Procida*, par Stallaert, vendu à M. E. Van Loo; une *Femme d'Alger*, par Pérignon, acquis par M. Vander Donckel ; le tableau de M. Claes, intitulé le *Petit poltron*, *Atalaya moresque*, par Bossuet ; un *Paysage*, de Kindermans (no 692 du catalogue), un *Paysage*, de de Pratere (no 358).

—

Par arrêté royal du 25 août, il est accordé aux académies de dessin de la Flandre occidentale ci-après désignées, pour être distribuées aux élèves qui se seront distingués pendant la présente année scolaire, les médailles suivantes :

1. A l'Académie de dessin de Roulers, neuf médailles en argent dont deux grandes et sept petites;
2. A l'Académie de dessin de Dixmude, deux petites médailles en argent.
3. A l'Académie de dessin de Poperinghe, quatre médailles en argent dont une grande et trois petites.

—

Grand concours de sculpture de l'Académie des beaux-arts d'Anvers. — Nomination de la commission.

Un arrêté ministériel du 5 septembre porte :

Art 1er. Sont nommés membres de la commission chargée de juger le grand concours de sculpture, ouvert cette année à l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers :

M. le comte Amédée de Beaufort, inspecteur général des beaux-arts.
M. Jean-Baptiste De Cuyper, statuaire, à Anvers;
M. Fraikin; statuaire, à Bruxelles ;
M. Geerts, statuaire, à Louvain;
M. Navez, directeur de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles;
M. Simonis, statuaire, à Bruxelles;
M. le baron Wappers, directeur de l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers:
M. Eugène Vender Belen, chef de la division des lettres, des sciences et des beaux-arts au ministère de l'intérieur.

Art. 2. MM. de Beauffort et Vander Belen sont chargés de remplir respectivement les fonctions de président et de secrétaire de la commission.

Art. 3. La réunion de la commission aura lieu au local de l'Académie, le 11 septembre 1851, à dix heures du matin.

—

L'exposition artistique de Munich s'est ouverte le 25. La Belgique y est représentée par trois tableaux de M. Navez, directeur de l'Académie de peinture, à Bruxelles.

—

M. Wappers a livré à M. Gustave Couteaux, le tableau représentant

André Chénier à *la prison de Saint-Lazare*, qui malheureusement n'a pu être terminé pour l'ouverture du salon, où il eût produit une sensation profonde. Nous avons examiné cette toile qui répond pour l'exécution et la composition à la renommée de M. Wappers.

Le peintre s'est inspiré de la description des derniers jours d'André Chénier, tracée par M. Alfred de Vigny dans *Stello*. La duchesse de St-Aignan et Mlle de Coigny, plus tard Mme la comtesse Horace Sébastiani, mère de l'infortunée duchesse de Praslin, retiennent auprès d'elle André Chénier, debout contre un pilier sur le premier plan, tandis que le commissaire de la Convention, pourvoyeur de la guillotine, fait l'appel des victimes qu'attend le bourreau.

C'est un poëme que ce tableau; jamais André Chénier ne fut mieux compris; et nous regrettons vivement que Henri Delatouche, qui exhuma les reliques du cygne dévoré par la Terreur, n'ait pas vécu assez longtemps pour caractériser l'œuvre de M. Wappers; c'est une mission que nous laissons à l'auteur de *Stello;* il reconnaîtrait la physionomie, l'attitude, le costume d'André Chénier, *le sang trop ardent qui coule aux veines de cette famille*, et que Robespierre et Saint-Just vont tarir sous le triangle d'acier.

Quant aux types de femmes, Mme de Saint-Aignan et Mlle de Coigny, qui inspira au poète ses admirables vers de la *Jeune captive*, il faut les contempler en relisant *Stello*.

—

Léonard Jéhotte, graveur. — L'art de la gravure vient de perdre tout dernièrement son doyen d'âge et l'un de ses plus dignes représentants : Léonard Jéhotte est mort à Liége le 3 de ce mois, à l'âge de 79 ans. Sa vieillesse était entourée d'estime et quoique la mort l'ait trouvé au terme ordinaire du voyage, elle a laissé l'impression d'un douloureux et irréparable vide.

Jéhotte était né en 1772 à Herstal, près de Liége. Des dispositions précoces lui firent suivre la carrière des arts, à une époque moins féconde que la nôtre en encouragements, et bientôt son esprit investigateur le porta à en étudier les procédés les plus variés. Il travailla successivement, et non sans habileté, à la gravure en pierre fine,—en taille douce, — sur bois, et dans chacun de ces arts, si distincts, qui n'ont entre eux d'autre corrélation que le nom et la science du dessin, il produisit des œuvres remarquables.

Dans la *numismatique* il convient de citer la médaille faite à l'occasion de la révolution Belge et représentant Charlier. *la jambe de bois;* — la médaille décernée par la ville de Liége aux institutions publiques et portant pour légende ces mots : *au mérite* ; — la médaille votée par ses concitoyens à l'habile chirurgien Ansiaux;—la médaille exécutée sous le règne du roi Guillaume Ier pour l'exposition de l'industrie et qui est revêtue de cette inscription : *Floreant pacis artes, fugiunt tenebræ*; — et enfin la médaille reproduisant le buste du roi Léopold, souvenir historique qui ne saurait être passé sous silence. Jéhotte a, en outre, gravé la dernière monnaie du pays de Liége frappée pendant le *sede vacante* de 1792 et alors qu'il était à peine âgé de 20 ans.

Parmi les œuvres *gravées sur pierre fine* les plus connues sont une figure allégorique de la Santé exécutée sur une améthyste, — un Esculape sur jaspe ;—un portrait du roi Guillaume, sur cornaline, offert à la reine des Pays-Bas, — et le lion de Waterloo reproduit sur topaze, qui appartient actuellement au cabinet d'histoire naturelle de La Haye.

A l'époque où Jéhotte s'occupa de la gravure sur bois, la xylographie ne s'était pas vulgarisée comme de nos jours, et elle devait encore subir de nombreux perfectionnements. Ses productions en ce genre n'offrent donc qu'un intérêt secondaire. Ses gravures en *taille douce* sont, au contraire, intéressantes à différents titres, notamment par la nature des sujets et l'époque à laquelle ils appartiennent : ils sont de beaucoup antérieurs à la brillante rénovation du burin, rénovation opérée par l'école royale de Bruxelles et par l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers. Nous ne pouvons même donner ici une énumération approximative de ces travaux : ce serait cataloguer.

Nous bornerons notre mention à deux ouvrages caractéristiques : l'un est le portrait de *Napoléon Bonaparte, premier consul*; le fond représente une vue du faubourg d'Amercœur, incendié par les Autrichiens; l'autre montre le héros liégeois de l'année 1812 : Hubert Goffin et son fils dans la houillère Beaujone.

Sauf une vie pure et une belle moisson de travaux, Jéhotte a laissé pour perpétuer son souvenir deux fils qui depuis longtemps se sont fait un nom dans les arts : l'un est habile graveur sur médaille, l'autre est l'auteur du *Monument du prince Charles de Lorraine et de la Statue de Cain.*

—

La petite ville de Tongres possède une fort belle église gothique, à laquelle le temps avait causé de nombreuses et fortes dégradations. La fabrique et l'administration communale ne se sont pas contentées de la faire restaurer entièrement; elles viennent encore d'acquérir des maisons anciennement bâties contre ce temple, afin de les faire démolir et de rendre à cet édifice son caractère et toute sa beauté primitifs. Ces actes font honneur au bon goût de ces administrations.

Nous croyons nous rendre les interprètes du vœu des habitants de la capitale en exprimant le désir de voir disparaître aussi les constructions mesquines et déplacées qui déparent la superbe collégiale des SS. Michel et Gudule, à laquelle elles sont adossées, et le massif et informe escalier qui déshonore sa façade principale.

—

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER.

Deuxième vente de la galerie du feu roi Guillaume II.

Mardi dernier a commencé à La Haye la vente de la seconde partie de la magnifique collection de tableaux, gravures et dessins de S. M. Guillaume II. Les tableaux mis en vente cette fois étaient pour la plupart des copies ou des œuvres de maîtres inconnus. Les quelques originaux de l'école flamande se sont vendus à des prix très-élevés. Ainsi deux portraits de l'empereur Othon et de l'impératrice Marie, par Dick de Haarlem, se sont vendus 7,650 fl.; deux têtes de saints de Hemling, 3,800 fl.; le Buste du Christ et de la Vierge, par Quintin Metzys, 15,800 fl.; la Vie de Job, par B. Van Orley, 4,908 fl.; six petites toiles de Michel Corrie d'après J. Van Eyck, 1,725 fl. Toutes ces toiles ont été acquises par des acheteurs hollandais, entre autres MM. Roos et Brandgeest. On ne remarque parmi les acquéreurs aucun nom étranger. Les tableaux de l'école hollandaise à l'exception d'un G. Coques (*tableau de famille*) vendu 1,220 fl. et d'une marine de Vandevelde, qui est allée à 1,971 fl., ont été cédés à des prix très-inférieurs. Parmi les maîtres inconnus, il n'en est que deux qui aient atteint le chiffre de 100 fl. Les estampes ont été cédées également à vil prix. Une foule de portraits et de gravures relatives à des hommes et à des événements de 1830 sont restées sans trouver d'acheteurs.

La vente des jours suivants a été plus intéressante et plusieurs tableaux ont atteint des prix très-élevés. Parmi les tableaux modernes, un Ph. Van Brée, la Reine Blanche s'est vendu 155 fl.; deux marines de Gudin ont trouvé acheteurs à 960 et 1,000 fl. ; deux petits paysages de Hildebrandt, à 320 fl.; un Tony Johannot, le Départ de Marie Stuart, est monté à 225 fl.; une Prairie avec bétail, de Jones, à 160 fl.; une marine, d'Isabey, à 205 fl.; une Prairie avec bétail, de Kobell, à 3,950 fl.; un Koekkoek, à 1,250 fl. ; une Vue panoramatique, de Kuyttenbrouwer, 75 fl.; un Intérieur, par Leys, 1,960 fl.; un Hiver, de Rooseboom, 165 fl.; un Hiver, de Schelfhout, 290 fl.; des Fleurs, de Van Spaandonck, 135, 110, 225 et 165 fl.; les Trois mages, d'Ary Scheffer, 4,150 fl.; un Verboeckhoven, 1,085 fl.; un tableau de m. Eeckhout (Assassinat de Guillaume le Taciturne), n'a pas trouvé d'acheteur.

Parmi les tableaux de l'école française, un Claude Gelée (Un port de mer), a atteint 6,300 fl., un autre du même, les Réjouissances du mariage d'Isaac avec Rebecca, 1,850 fl.; un Poussin, 190 fl.

Un Saint-Hubert, d'Albert Durer, s'est vendu 1,010 fl.

Les toiles des grands maîtres de l'école flamande ont toutes atteint aussi des prix élevés.

La Sainte Trinité, de Rubens, 5,900 fl.; le Denier de César, du même, 7,000 fl.; la fameuse Chasse au sanglier, qui ornait le palais du prince d'Orange, à Bruxelles, 17,950 fl.; Portrait de Marie de Médicis, 3 000 fl; une Vierge, de Van Dyck, 965 fl.; Neptune et Amphitrite, de Jordaens, 900 fl.; l'Adoration des mages, du même, 290 fl.; le Portement de la croix, 190 fl.

Parmi les maîtres espagnols, un Murillo, Assomption de la Vierge, a été acheté 24.550 fl. et une Sainte Famille, attribuée au même, 875 fl. Deux portraits de Vélasquez ont atteint 350 et 125 fl. Une Sainte famille de l'Espagnolet a fait 6,500 fl.; un Saint Jean-Baptiste, du même, 200 fl.

Ecole italienne : Deux Vues de Vénise, de Canaletti, 1,185 fl.; un Christ sur les genoux de la Vierge, de Carrache, 1 460 fl., une Madeleine, de Guido Reni, 1,475 fl.; un Portrait de Giorgone, 975 fl.; une Sainte famille, d'Imola, 1,200 fl.; un Saint-Sébastien, de Luini, 6,000 fl.; une Sainte-Catherine, du même, 4,975 fl.; un Saint-Augustin, du Pérugin, 6,000 fl.; une Sainte-Famille, de Palma Vecchio, 6.000 fl. un Saint-Jean, de Jules Romain, 450 fl. ; un Titien, Philippe II jouant de l'orgue 6,950 fl.; un autre, 5,900 fl.; un portrait, copie de Léonard de Vinci, par Titien, 510 fl. Parmi les gravures, un Titien signé s'est vendu 60 fl., et une étude de Caravage, 22 fl., le reste à des prix peu élevés.

La vente s'est terminée le 12 septembre.

—

Le château royal de Hampton-Court, en Angleterre, est de la part des visiteurs qui vont à Londres pour voir l'exposition universelle, l'objet de fréquentes visites. Plus de trois cent mille curieux ont visité depuis le mois de janvier ce superbe palais, remarquable à bien des titres. Cette ville, située seulement à dix-sept kilomètres de Londres, est, pour les Anglais, ce qu'est Versailles pour Paris. Les promeneurs s'y rendent en foule pour admirer le château royal, qui est, comme on sait, construit en briques rouges.

Il contient des chefs-d'œuvre de peintres célèbres, tels que Rubens, Raphaël, etc. Plusieurs pièces sont décorées de tapisseries artistement travaillées et attribuées à la reine Mathilde, fille de Malcolm, roi d'Ecosse, mariée à Henri Ier, roi d'Angleterre, morte le 30 avril 1218, jour où sa fête est célébrée.

Ce château est situé au milieu d'un parc magnifique: il a été bâti par le cardinal Thomas Wolsey, célèbre ministre de Henri VIII, né en 1471, mort en 1530. L'histoire de ce ministre, qui, après s'être élevé aux premières dignités du royaume, fut disgracié et mourut dans la plus grande misère, est un exemple de la fragilité humaine.

E. PUTTAERT Dt. D'APRÈS BLERY. IMP 10, PASSAGE DU PRINCE.

MOULIN DE SAINT-DIDIER. (SAVOIE).

REVUE
DE L'EXPOSITION GÉNÉRALE
DES BEAUX-ARTS
DE BRUXELLES EN 1851.

(Suite.)

§ VII.
LES PAYSAGISTES A L'EXPOSITION.

MM. FOURMOIS. — KINDERMANS. — QUINAUX. — KUHNEN. — ROELOFS. — BODEMAN. — DE KNYFF, — KUYTENBROUWER. — TAVERNIER. — BOHM. — STOCQUART. — VERWÉE. — ACHENBACH. — LEU. — KALKREUTH. — PORTMAN. — TIDEMAN ET GUDE. — KOEKOEK. — TENKATE. — LEICHERT. — METZ. — STEFFAN. — LAMBINET. — FRANÇAIS. — CABAT. — ANASTASI. — TROYON, ETC.

Il y a un fait évident, palpable, incontestable qui ressort de l'examen de toutes les œuvres envoyées à l'exposition générale de Bruxelles; c'est que le paysage y tient non-seulement en nombre, mais en supériorité une place considérable.

Il ressort un autre fait non moins évident, de la comparaison établie entre toutes ces écoles réunies; c'est qu'il y a progrès manifeste pour la nôtre et qu'elle a complétement changé d'allures et de manière depuis une demi-douzaine d'années,—c'est-à-dire depuis nos deux dernières expositions. Celle-ci portera donc ses fruits, à n'en pas douter, et il est à peu près certain, qu'au train où vont les choses, il y aura transformation complète dans un temps très-rapproché. Posons nous, en effet, ces trois questions bien simples :

Qu'était l'école, il y a six ans et quels étaient ses chefs?

Qu'est l'école aujourd'hui et quels sont les artistes qui dirigent le mouvement?

Quelles sont ses tendances et le but vers lequel elle marche?

A la première de ces questions nous répondrons par des faits avérés. Il y a six ans, il n'y avait pas d'école de paysage proprement dite. On tâtonnait, on essayait; chacun marchait sans frein, sans bride et sans but. Les écoles de Paris, de Genève et de Dusseldorff n'avaient pas encore fait, il est vrai, irruption dans nos expositions publiques et c'est à peine si nous connaissions de nom Français, Troyon, Cabat, Corot, Jules Dupré, Lambinet, Anastasi, Diday et Calame de Genève, Achenbach, Leu, Kalckreuth, Portman de Dusseldorff, et tous ces hardis novateurs qui renversaient les *feuillés académiques* des Bertin, des Bridault et des Turpin de Crissé, comme autrefois Gérieault, Delacroix et Decamps avaient renversé les mannequins de David.

Il y a six ans M. Kuhnen était le roi du paysage; son *Soleil couchant* illuminait tout le salon, Fourmois auprès de lui était pâle, indécis, monotone; on lui reprochait de copier Winants, et Kindermans travaillait son Koekoek d'une manière déplorable. En un mot, on n'avait pas de but déterminé, pas d'idées arrêtées; on pataugeait entre le vieux Van Assche, le verdoyant de Jonghe ou le jaunâtre Ducorron, sans trop savoir s'il valait mieux copier la nature que les paysagistes anatomistes de l'école hollandaise et de l'école allemande.

L'invasion eut lieu; Calame nous arriva avec son *Temple de Pestum*. Achenbach avec sa *Marée basse* et toute la phalange française, — Decamps et Roqueplan en tête — nous révélant une autre manière, forte, puissante, énergique, procédant par grandes masses et par empâtements solides, au lieu de ce *miniaturisme* hollandais, abrutissant pour les yeux, le corps et l'esprit. A dater de ce jour une nouvelle route fut tracée et suivie. Quinaux, Kindermans et Fourmois lui-même, voyant qu'ils faisaient fausse route, transformèrent leur manière. Kindermans fut celui qui poussa le plus loin ses études, et tous ceux qui ont suivi depuis quelques années la marche de l'art dans notre pays, doivent se rappeler avec plaisir sa très-jolie *Vue de l'Emblève*, laquelle fit alors une sensation extrême. Quinaux le suivit de près. Aujourd'hui c'est le tour de M. Fourmois; il marche à l'Hobbéma et au Ruysdael d'une manière fabuleuse. Ce paysagiste n'en est pas encore arrivé au point de créer une individualité tranchée, mais nul doute qu'il n'y parvienne maintenant, s'il persiste à marcher dans la voie où il vient de s'engager. Son *Moulin à eau* est une des belles choses du salon. On ne retrouve là, ni le style pittoresque, ni la précision qui distinguent les paysagistes allemands; on n'y retrouve ni la puissance d'exécution, ni le style qui distinguent la plupart des paysagistes français; mais il y règne une poésie douce, mêlée à une couleur tranquille, fraîche, naturelle, légèrement teintée de mélancolie et relevée par une exécution supérieure. Ce n'est ni le réalisme de l'école allemande ni la fougue brûlante de l'école française; c'est quelque chose d'hollando-germain frotté de Ruysdael et d'Hobbéma. On ne peut pas accuser le site d'agir sur les sens ou l'espit, car rien n'est moins pittoresque que le sujet choisi par M. Fourmois, c'est un vieux moulin tout couvert de mousse, garni de planches moisies et entouré d'un paysage d'une candeur inouie, sans montagnes, sans oscillations de terrain, sans le moindre accident de végétation et n'offrant qu'une petite mare d'eau en avant avec des horizons bien plats et des lointains assez insaisissables. Jamais coin de terre ne fut plus calme, plus inhabité, — excepté cependant, par une petite couvée de canards qui viennent barbotter à la surface tranquille des eaux. — Ce sont les seuls hôtes vivants de ces lieux; et si la roue du moulin ne déversait pas en tournoyant ses eaux bouillonnantes sur le *bief* inférieur, on périrait d'ennui dans ce paysage triste comme une *églogue* de Virgile.

L'harmonie qui règne dans ce tableau est sa qualité principale et l'espèce de dédain que M. Fourmois affecte aujourd'hui pour les détails, nous prouve qu'il comprend le paysage à la manière des grands maîtres. Nous lui souhaitons maintenant un peu plus d'accentuation dans la touche, plus de vigueur dans la palette et tout ira bien.

M. Quinaux et M. Kindermans ont fait un temps d'arrêt cette année, mais dans cette halte que l'un a faite à l'*Entrée d'un bois* et l'autre dans *le Grand Duché de Luxembourg*, nous sommes bien aises de constater qu'il n'y a pas dégénérescence. Les deux petits tableaux de ces deux artistes sont pleins d'excellentes qualités; nous sommes mêmes portés à croire que la dimension assez grande donnée à l'œuvre qu'ils ont cru être *la principale*, a été la cause du peu d'effet qu'ils ont produit.

M. Kuhnen s'est laissé un peu distancer: il n'a pas asse

suivi le mouvement de l'école. A tort ou à raison, il faut être de son siècle; «*il faut savoir hurler avec les loups*,» comme dit le proverbe : c'est à cette condition seule que l'on peut atteindre au succès. M. Kuhnen n'en est pas moins pour cela un peintre éminent, son *paysage boisé* qui appartient à M. le colonel Biret est une œuvre pleine de finesse et d'une délicieuse délicatesse de pinceau; mais cet excès même de délicatesse nuit peut-être un peu à l'ensemble de l'œuvre. M. Kuhnen s'est trop appesanti sur les détails et il doit le savoir mieux que personne, l'*art des sacrifices* est une des plus belles prérogatives du talent chez les artistes qui savent s'y résoudre. Tout est loin d'être perdu pour M. Kuhnen; c'est un de ces travailleurs que rien ne rebute, qui cherchent la pierre philosophale de l'art avec le courage et la conscience d'un alchimiste et qui sont d'autant plus sûrs de leurs succès que leur talent ne leur a presque jamais fait défaut. M. Kuhnen a encore cela de bon, c'est qu'il est familier avec les écoles allemandes au milieu des quelles il est né et qu'il n'a qu'à vouloir pour pouvoir.

La réponse à la dernière question que nous avons posée en tête de ce chapitre se trouve naturellement résolue par ce que nous venons de dire de nos artistes belges. On voit quels sont les hommes marchant à la tête de notre école et chargés de lui donner le mouvement d'impulsion.

MM. Roelofs, Bodeman, Knyff, Kuytenbrouwer marchent résolument sur les traces de la grande école française moderne. M. Roelofs aime les effets tranchés, M. Bodeman la vigueur dans la touche et les coups de soleil appétissants, M. de Knyff est pour les empâtements solides et carrément faits; M. Kuytenbrouwer affectionne les masses audacieuses des premiers plans. Tous ont une vigueur et une virilité de touche peu communes. M. Kuytenbrouwer surtout, est un paysagiste d'avenir. Sa manière ainsi que celle de M. de Knyff a quelque chose de grandiose, de sévère, de magistral; les plans sont accusés nettement, carrément et l'absence des détails dénote une entente prodigieuse des lois de l'ensemble. Seulement M. Kuytenbrouwer affecte un système de couleur qui lui est propre, tandis que M. de Knyff est un naturiste plus consommé. Son *Souvenir de Sicile* est la nature vraie, vue grandement, largement et sous un aspect vraiment solennel.

Le tableau intitulé : *Après l'orage*, est une des plus belles pages exposées par M. Kuytenbrouwer. Cette grande nature, ces arbres renversés, tordus par la tempête, tout cela impressionne vivement et dénote un talent vigoureusement organisé. Si l'on veut se reporter aux *eaux fortes* publiées par cet artiste, on verra de suite de quoi M. Kuytenbrouwer est capable, de quelle manière et avec quelle largeur il entend les beautés pittoresques de la nature.

M. Tavernier est également un artiste habile qui puise ses succès dans le travail. Aussi ses progrès sont-ils constants et sa manière de comprendre la nature s'agrandit-elle à mesure qu'il avance dans ses études. Ses *Ruines de l'Abbaye de Villers*, vues au clair de lune sont un tableau magnifique d'aspect et d'effet dont tous les détails, la perspective aérienne et la perspective linéaire sont parfaitement bien rendus.

MM. Bohm, Stocquart, Verwée ont également essayé quelques transformations dans leur manière, mais ils ne sont pas à la hauteur des paysagistes que nous venons de nommer. Ils suivent néanmoins le mouvement ascensionnel et progressif de l'école.

Quant à la réponse à cette troisième et dernière question : Vers quel but l'école marche-t-elle et quelles sont ses tendances? — La voici :

Évidemment l'école belge de paysage marche vers le progrès et ses études tendent vers le réalisme. Toutefois, il ne faut voir dans cette tendance, ni le positivisme aride de l'école de Dusseldorff, ni le réalisme énervant et microscopique de l'école hollandaise moderne; mais c'est un réalisme emprunté à la comparaison et à l'étude simultanée de toutes ces écoles. A la France, elle emprunte sa largeur de vues, son sentiment très-vif et très-éloquent de la nature, à l'Allemagne sa forme pittoresque et sa vérité dans les détails; aux vieux maîtres flamands leur unité, leur vérité d'action, leur simplicité naïve et leur inimitable harmonie. C'est de la combinaison, de l'étude et de l'éclectisme de toutes ces écoles que sont sortis MM. Fourmois, Quinaux, Kindermans. Kuhnen, Roelofs, Bodeman, Kuytenbrouwer et quelques autres qui marchent en tête, illustrent et conduisent la phalange entière vers de grandes destinées — Encore un peu et l'école deviendra franchement originale.

L'école allemande, surtout celle de Dusseldorff, se produit avec un cachet particulier de grandeur et de sévérité qu'on ne saurait lui contester. Elle brille principalement par la largeur de ses compositions et l'élévation de son style. Mais elle a un défaut déplorable; à côté de cette élévation de style et de forme, c'est celui de voir les détails de la nature en petit et de s'acharner à une pratique microscopique, qui la rapproche de l'école hollandaise, dans ce qu'elle a d'étroit et de mesquin.

Les paysagistes de l'école française comprennent tout autrement la nature; ils voient en grand, ils expriment les choses dans leur masse et dans leur intelligence, sacrifiant tout à l'effet et ne s'arrêtant à aucune de ces puérilités de pinceau qui détournent l'attention, sans rien ajouter au charme ni à la valeur. En un mot, les paysagistes français s'occupent bien plus de faire circuler l'air autour de leurs arbres et à chercher la profondeur des horizons qu'à disséquer et à compter les feuilles d'un arbre, les pierres d'une route, ou les brins d'herbe d'un pré.

Examinons un peu le tableau de M. Achenbach intitulé : *Paysage*. Nous y retrouverons tous les défauts que nous venons de signaler à côté de très-grandes beautés. Évidemment c'est splendide d'aspect; mais quelle nature tourmentée; quels fouillis d'arbres renversés, de rochers couverts de mousses et d'arbustes impossibles! On dirait un coin de forêt vierge où l'on s'est plu à réunir toutes les parties les plus arides d'une nature inculte. Pas un lambeau de ciel, pas un bout de lointain où l'œil puisse errer, pas une figure humaine, pas un animal vivant, pas un oiseau; ce ne sont que masses énormes bouleversées, arbres déracinés, rompus ou battus par les vents et au milieu de tout ce chaos de lianes, de lichens, de troncs pourris, un torrent qui se fraie un passage entre les fissures de quelques rochers chargés de mousses vertes, jaunes, de toutes les couleurs. C'est un paysage effrayant comme site, mais auquel on ne peut refuser un immense mérite d'exécution. Il y a des détails ravissants de vérité; l'air seul y manque;

on ne pourrait y respirer et l'on se sent mal à l'aise par le cœur quand on a pendant longtemps regardé le tableau peu gracieux de cette nature sauvage. Si, à l'admirable perfection de facture qu'a déployée M. Achenbach dans cette œuvre, il avait pu joindre le mouvement et la vie que savent donner les paysagistes français, ce serait évidemment un chef-d'œuvre.

M. Leu, de Dusseldorff est moins révolutionnaire dans ses formes et dans ses effets. L'un de ses paysages, — le plus beau selon moi, — représente un lac immense entouré de montagnes à pic qui viennent se mirer sur ses bords. Là encore nous manquons d'air et d'horizon, mais ce lac tranquille, ces hautes cimes bleues des montagnes, ces lignes grandement tracées, cette belle nappe d'eau couleur d'émeraude, dont la limpidité reflète tout ce qui l'environne, tout cela éveille des idées charmantes au milieu desquelles l'esprit aime à s'égarer. Malheureusement, quand on se retrouve vis-à-vis d'une exécution pâle, serrée, sèche, pointilleuse, l'illusion s'envole et l'on est obligé de reconnaître que l'école qui produit de telles œuvres, manque essentiellement de ce prestige, de ce sentiment de l'art et de la couleur qui dominent dans l'école française et dans l'école belge.

M. Leu n'en est pas moins un très-habile homme auquel nous reconnaissons un talent incontestable et une facture parfaitement distinguée. Michel-Ange s'écriait un jour en sortant de visiter les ateliers de Venise : « *Quel malheur que les Vénitiens ne sachent pas dessiner!* » Parodiant à notre tour, les paroles du grand peintre florentin, nous dirons : Quel malheur que les Allemands ne soient point coloristes!

De même que chez leurs compatriotes on retrouve dans M. Kalkreuth et Portman un profond sentiment des grands arrangements de la nature, mais une sécheresse d'exécution qu'il est vraiment pénible d'y rencontrer. Nous devons dire cependant, qu'elle est moins sensible chez M. Kalkreuth. Une certaine harmonie de coloris et une certaine science dans la dégradation des teintes, sont autant de qualités qu'on ne saurait lui contester. Son paysage aussi est plus gai, moins aride que celui de M. Portman et c'est déjà une raison suffisante, jointe à une exécution supérieure pour le placer sur la première ligne.

On dirait à voir *la Pêche de nuit en Norwége*, de MM. Tidemand et Gude, que ces deux artistes ont étudié à l'école de Paris. Ils ont un sentiment plus vrai, plus prononcé de la couleur que la plupart des peintres leurs compatriotes; leur pâte aussi est plus grasse, leurs figures mieux campées et jusqu'au double effet de nuit et de lumière, tout nous autorise à penser que cette œuvre a reçu le jour ailleurs qu'à Dusseldorff. Dans tous les cas, que leur tableau soit exécuté dans un lieu ou dans un autre, il n'en est pas moins évident pour nous que ces auteurs ont été dépaysés, car on ne retrouve pas ce cachet profondément allemand qui caractérise tous les artistes de leur école.

Passons un peu aux paysagistes hollandais. M. Koekoek est toujours le même: imperceptible dans ses détails, minutieux jusqu'à l'exagération dans sa brosse, mais fin dans ses tons, juste dans l'ensemble de ses effets. On dirait qu'il copie la nature dans une chambre claire ou dans un daguerréotype. Il ferait une bien triste figure s'il lui fallait peindre les grands bouleversements de la nature qu'affectionnent les écoles de Genève ou de Dusseldorff. Après tout, ce n'est pas son affaire; il lui faut des petites routes, des petites chaumières avec des petits bons hommes et des petits arbres bien peignés. On ne peut nier, toutefois, que tous ces paysages à la Gulliver ne soient habilement faits: ils n'ont précisément qu'un défaut, c'est celui d'être trop bien faits.

Nous aimons beaucoup mieux M. Koekoek dans ses *hivers*. Tout en y conservant la finesse de pinceau qui le caractérise il est au moins vrai de ton, riche d'oppositions et d'effets savamment calculés.

M. Tenkate brille aussi par un pinceau très-précieux, mais il est plus sobre dans les détails et ses *dénicheurs de merles* ont un aspect de vérité incontestable. Les terrains sont gras et fermes, les petits marmots sont charmants d'expression et la touche de son feuillé est essentiellement spirituelle sans être niaise de fini. Il y a du bon et du très-bon dans cet artiste qui possède un grand sentiment de la nature. Qu'il tâche d'élargir sa manière de voir et tout ira bien.

Sans être aussi vrai que M. Koekoek dans ses effets de neige, M. Leichert d'Amsterdam nous a envoyé un hiver des plus gracieux et des plus aimables. C'est un hiver Régence avec des talons rouges et une perruque poudrée: en un mot, c'est un hiver de bonne maison. Tout ceci n'est point une plaisanterie que nous faisons à M. Leichert, nous voulons dire tout simplement, que le site qu'il a représenté n'a pas l'aspect de certains hivers, qui vous donnent le frisson rien qu'en les regardant. On aimerait à patiner sur cette glace unie et transparente dont la vérité est le premier mérite. Il y a aussi dans ce petit tableau des petites figures fort bien peintes, mais qui paraissent un peu exigues pour l'ensemble de la composition. Elles sont d'ailleurs, parfaitement touchées, ce qui permet de passer sur quelques légères imperfections de dessin qui s'y sont glissées.

L'école de Munich représentée par MM. Metz et Steffan, offre, à peu de chose près, les mêmes caractères que l'école de Dusseldorff. Instinct des grandes scènes de la nature, arrangements et dispositions scéniques splendides, style savant, mais puérilité semblable dans les détails, incompréhension de la couleur, inintelligence des masses et insuffisance dans l'exécution au point de vue de l'ensemble.

M. Metz a, dans tous les cas, la brosse beaucoup plus ferme que M. Steffan. On sent qu'il est familier avec les sites qu'il reproduit et que, s'il y a insuffisance, elle est plutôt due à un système préconçu qu'à l'inexpérience du pinceau. M. Metz est un habile homme et ses paysages ont un mérite d'exactitude incontestable. Cela suffit pour produire des œuvres durables.

Quand on sort de tous ces glaciers, de tous ces lacs, de toutes ces forêts de sapins, on est bien aise de reposer un peu sa tête et son esprit fatigués sur les blondes moissons de M. Lambinet ou sur les prairies dorées de MM. Français, Cabat et Anastasi. Voila où est le soleil, le mouvement, la vie! Comme on est bien assis sur l'herbe de ces pelouses et au bord de ces limpides rivières! Quelle transparence dans les eaux, quelle clarté dans le ciel, quelle douce température, à l'ombre de ses grands arbres! Comme on y respire bien à l'aise et sans avoir la poitrine oppressée par ces grandes lignes de montagnes couvertes de neige, par des rochers à pic, ou par des ciels de plomb! Voilà la nature

telle que nous la comprenons, telle que nous la voyons avec sa poésie comme avec sa puissante réalité. On a beau dire, l'école française a le dessus : je ne sais rien de plus largement conçu, de mieux entendu et de plus parfaitement exécuté que les paysages des quatre artistes dont nous venons de parler. Ils fascinent ; et cependant, la plupart de ces œuvres sont loin d'être au niveau des productions capitales des artistes auxquels elles sont dues.

Nous l'avons déjà dit, maintes et maintes fois, on ne connaît pas l'école française en Belgique, ou du moins on ne la connaît qu'imparfaitement. Non-seulement les artistes qui nous expédient leurs œuvres ne nous envoient que les rebuts des expositions du Louvre, c'est-à-dire les tableaux qu'ils n'ont pas placés, mais encore les chefs d'école n'exposent pas en Belgique. Ils ont un double tort. Tort au point de vue de leur réputation, tort au point de vue de l'école que l'on dénigre avec d'autant plus de violence qu'elle n'est représentée que par des *grandes utilités*. On ne se doute guère de ce que peut être un paysage bien complet de Corot, d'Aligny, de Cabat, de Français, de même que l'on n'a pas la moindre idée d'un portrait d'Ingres, d'Horace Vernet, de Paul Delaroche, de Scheffer et de tant d'autres. Il en est de même des tableaux d'histoire ; on nous envoie les excentricités. — M. Courbet en tête, — et l'on ne nous fait pas voir les capacités. Quelle leçon cependant, pour nos écoles si profondément arriérées !

Pour en revenir aux paysagistes de l'école française, nous dirons que leur intervention, leur immixtion dans les écoles modernes de l'Europe a été d'un grand poids dans la ligne qu'elles suivent aujourd'hui. L'école belge, plus que toute autre a profité de ce mouvement régénérateur et au lieu de se traîner à la remorque du miniaturisme allemand et du *rococotage* hollandais, elle s'est créé un genre particulier, elle s'est tracé une route nouvelle que parcourent aujourd'hui brillamment MM. Fourmois, Kindermans, Quinaux, Kuhnen, Roelofs, Bodeman et quelques autres. De l'avis de tous les artistes, l'école française possède des qualités incontestables à côté de défauts également incontestables, mais c'est précisément de ce contraste que doit sortir cet éclectisme qui sera, sinon la perfection de l'art — car elle n'est nulle part, — au moins son idéalité la plus tranchée, la plus expressive.

M. Troyon est un de ces hommes que l'on peut consulter avec fruit ; c'est un peintre savant, un coloriste rempli de sentiment et qui comprend l'art en maître consommé. Allons, copistes intelligents, prenez-lui ses ciels transparents, ses lointains si bien sentis, son admirable harmonie d'ensemble, procédant par cette dégradation de tons qu'il comprend si bien et laissez-lui ses empâtements des premiers plans si vous les trouvez exagérés ou incomplets. Prenez-lui sa finesse de tons, sa puissante perspective aérienne, ses formes indécises, mais vraies des horizons, et laissez-lui ses incorrections de dessin si vous le voulez. Toutefois, consultez-le et étudiez-le, car c'est un maître.

MM. Paul Flandrin, Achard et Lapito ont des systèmes ; néanmoins il y a quelque chose de bon dans leurs manières excessivement variées. Dans M. Paul Flandrin, vous retrouverez la poésie du style qui distingue les grandes compositions du Poussin ; dans M. Achard, vous rencontrerez un amant forcené de la nature et dans M. Lapito vous trouverez un magicien, un prestidigitateur incroyable. Il fait des tours de force avec sa brosse comme un autre en fait avec sa canne. C'est le paillasse du genre par son agilité. Il peint *le détail* avec autant d'adresse que les Allemands, seulement il est faux de ton comme un décors d'opéra-comique. M. Lapito n'en est pas moins un paysagiste habile, qui a fait de très-belles pages toutes les fois qu'il s'est placé en face de la nature. Nous nous rappelons mille tableaux charmants de M. Lapito, faits dans un temps où il était moins habile dans la pratique, sans doute, mais beaucoup plus heureux dans son rôle d'observateur attentif.

M. Français déroge rarement à ce principe, — la nature, toujours la nature, — voyez le paysage resplendissant exposé sous le titre : *Villa Conti à Frascati, environs de Rome.* — Comme c'est grandiose dans l'effet, dans le style et dans les masses ! Comme c'est touché ! diapré, pimpant, enrubanné ! Comme ces jets d'eau pirouettent bien, s'enlèvent avec majesté et se détachent légèrement de ce ciel léger. Et ses personnages, comme ils sont coquets, poudrés, admirablement plantés. Nous devons dire cependant, qu'ils sont de Baron, ami de Français, l'un des peintres de genre les plus distingués de l'école française. Tout cela sent son Watteau mêlé de Salvator-Rosa, et ce qu'il y a de positif, c'est que des œuvres de cette nature appartiennent à une école haut placée dans la hiérarchie artistique.

Nous avons dit ce que nous pensons de M. Achard, cependant nous devons nous étendre un peu sur cet artiste qui nous paraît marcher dans l'exagération même du système qu'il a adopté. M. Achard est un naturaliste matérialiste ; sa poésie à lui consiste à reproduire ce qu'il voit, tout ce qui le frappe. Il ne nous fera jamais grâce ni d'un caillou ni d'un détail anguleux quelconque. Il fait du paysage comme un sculpteur fait de la plastique ; on dirait qu'il modèle avec son pouce et que ce sont les rugosités et les âpretés de la nature qu'il transporte sur sa toile. Certainement on ne peut méconnaître le talent de tous ces paysagistes réalistes, mais ils ont un talent sans charme, sans souplesse, sans variété. Les Allemands aussi sont réalistes, cependant, ils composent leurs paysages, et à défaut de la grandeur de la manière, ils ont au moins la grandeur de la ligne, de la forme, du style. Chez les matérialistes purs, il n'y a rien de tout cela ; ils trouvent que la nature est assez belle de soi-même sans se donner la peine de l'arranger ni de la rectifier. Tel est le talent de M. Achard.

Quant à M. Paul Flandrin, c'est tout autre chose ; on n'a pas compris sa manière de rendre la nature et on l'a accusé de faire du paysage « *comme Buffon faisait de l'histoire naturelle, sans sortir de son cabinet.* »

La critique qui a fait cette observation ne s'est pas rendu compte de ceci ; c'est que M. Paul Flandrin est un peintre de *paysages historiques* et non un peintre de paysage, proprement dit. Semblable au Titien, au Poussin, au Gouaspre. Il cherche les grandes lignes, il rêve les grands effets et il fait *du style* dans ses arbres, dans ses terrains, dans ses masses de lumière ou d'ombre comme les peintres d'histoire font du style dans leurs figures. Il ne faut donc pas juger M. Flandrin en peintre réaliste, mais en peintre mystique, savant, mythologique ou ydillique : et bien que les sites que vous voyez là soient pris dans la Provence ou dans le Dauphiné ce sont des études faites pour de grandes compositions historiques. Voilà tout le secret des tableaux de M. Flandrin. En lui reconnaissant un sentiment poé-

tique, un style élevé, une imagination assez féconde, la critique s'est condamnée elle-même en lui accordant précisément les qualités qu'il cherche à acquérir. On comprend toute la distance qui sépare M. Flandrin des écoles de Dusseldorff, de Munich, de Genève, de Hollande et même de Belgique où ce genre de peinture est tellement peu compris qu'il n'est même pas cultivé.

La critique voudra-t-elle reconnaître une bonne fois, qu'elle s'est trompée? Nous ne le croyons pas, car les questions d'amour-propre sont les plus plus difficiles à résoudre et à terminer. Cependant, les faits sont là, il faut bien les accepter comme une vérité.

Il nous est impossible, comme dans les autres catégories que nous avons déjà traitées, de nous appesantir sur tous les noms et sur toutes les œuvres de quelque valeur; nous engagerons seulement, MM. Roffiaen, Vant'Velt, De Schampheleer, Depratere, Lacomblé, Lamorinière, Van Bomberghem et quelques autres, à bien se pénétrer des secrets de la nature et à étudier le plus possible les œuvres des trois grandes écoles que nous venons de passer en revue. Quant à nous, nous ne doutons nullement de la réussite et nous les attendons au salon prochain.

(La suite à un prochain numéro.)

Exposition Universelle,

DE L'INDUSTRIE ET DES BEAUX-ARTS,

A NEW-YORCK.

Nous ne saurions trop appeler l'attention des artistes sur l'exposition universelle qui s'ouvrira dans quelques mois aux États-Unis, parce que nous la croyons de nature à amener des relations internationales utiles à la Belgique. Les beaux-arts sont forts peu avancés en Amérique, on y est très-friand de toutes les productions qui viennent de l'Europe et les Américains font, volontiers, d'assez grands sacrifices pour s'en rendre propriétaires.

L'exhibition de Londres, nous dira-t-on, n'a pas produit tous les résultats qu'on en attendait. A cela nous répondons : la plupart des artistes qui ont envoyé à l'exposition de Londres savaient à peu près, à l'avance, à quoi s'en tenir; ce n'était pas une exposition *marchande;* elle n'était que très-imparfaitement artistique, puisque les œuvres de la peinture n'y étaient point admises, à moins qu'elles ne fussent un produit industriel, que l'on ne pouvait y acheter ni vendre. L'exposition de Londres a donc eu plutôt un résultat honorifique qu'un résultat pécuniaire; chacun a travaillé pour l'honneur de son pays bien plus que pour son individualité propre, car nous ne croyons pas que l'exhibition ait attiré beaucoup de commandes à nos artistes.

Mais en Amérique ce sera tout autre chose; chaque artiste ou chaque concurrent mettra le prix sur son œuvre et il pourra réaliser. D'un autre côté, les frais de transport seront à la charge de la Compagnie américaine, aussi bien que les frais de retour. Elle offre spécialement un navire qui viendra prendre les produits à Anvers le 1er février et les rapportera au lieu de départ, — si l'acquisition n'en a pas été faite. — On nous a affirmé, de plus, que toutes les marchandises ou objets d'art destinés à l'exposition seraient assurés.

Nous prions donc MM. les artistes de lire les deux circulaires suivantes qui nous sont adressées par l'agent special de la Compagnie. Le caractère d'honorabilité de M. Herman Cousins nous est particulièrement connu, en sorte que c'est avec la plus extrême confiance que nous livrons ces documents intéressants à la publicité.

« *Huy, le 3 décembre* 1851.

« *Monsieur le rédacteur de la Renaissance illustrée, à Bruxelles.*

« Comme représentant autorisé dans ce pays du Comité de l'Exposition de New-York, je vous prie d'insérer dans votre estimable journal l'avis qui suit, auquel les Directeurs désirent donner toute la publicité possible.

« L'intérêt immense qui existe pour la Belgique à figurer avec honneur à cette exposition me donne la certitude que vous n'hésiterez pas à donner place dans vos colonnes à cet avis.

« Il ne s'agit pas en effet ici de réunir sur un seul point les produits les plus distingués de l'industrie du monde pour les exposer à la curiosité souvent vaine et sans résultats du public. Il n'est pas non plus question de procéder à un concours industriel où la palme n'est pas toujours acquise aux fabrications les plus importantes, comme chiffre de consommation, ou les plus avancées comme prix de revient. Nous connaissons à cet égard les déboires qu'ont éprouvés beaucoup d'industriels à la dernière Exposition universelle de Londres, et qui n'ont même jamais été évités dans aucune des expositions que des nations du continent ont, pour leur compte particulier, ouvertes précédemment.

« Notre but à nous, est tout autre. Nous cherchons à augmenter les relations commerciales avec l'Amérique, marché déjà si vaste, dont l'importance croît incessamment, et qui bientôt deviendra peut-être le centre des affaires entre l'Europe et la plus grande partie de l'Asie et de l'Océanie. A cet effet, nous donnons rendez-vous à New-York à tous les produits industriels et artistiques du monde entier; aucun d'eux ne sera exposé sans l'indication du prix de vente; ils pourront être acquis ou servir de spécimen pour des ordres plus importants; en cas de non vente, les articles exposés sont retournés franco à Anvers, et le fabricant n'a aucune espèce de frais à supporter. En un mot, c'est un véritable bazar industriel que nous voulons former, mais où l'expéditeur n'a que de bonnes chances à courir.

« Notre création est donc au point de vue commercial d'une importance qu'on ne peut méconnaître. Non-seulement le fabricant peut y trouver le moyen d'augmenter ses débouchés en Amérique, mais grâce à la fixation des prix de vente, initiative essentiellement libérale dont nous réclamons l'honneur, il va se trouver en relations avec le commerce et l'industrie de l'Univers qui sera représenté à New-York par l'affluence des visiteurs dont l'exposition de Londres a déjà pu donner un exemple.

« Nous avouons, monsieur, que nous comptons particulièrement sur votre pays pour nous aider dans la tâche que nous avons entreprise. L'état avancé de vos nombreuses industries nous est garant du rôle honorable qu'il est appelé à jouer dans la lutte à laquelle nous le provoquons, et c'est moins peut-être à l'émulation ou à l'amour-propre de vos fabricants que nous fesons appel qu'à leur intérêt bien entendu.

« Nous appelons aussi à nous les artistes si distingués dont votre pays a le droit d'être fier; nous leur ouvrons une contrée qui est en état d'apprécier les œuvres et qui peut devenir pour eux la source de profits considérables.

« Déjà l'académie de Dusseldorff s'est rendue à notre invitation; il en est de même de la ville de Francfort S. M. L'une et l'autre se sont engagées à nous envoyer une collection complète d'objets d'art. D'autres adhésions nous sont parvenues encore. Nous sommes certains que vos grands artistes, peintres, graveurs, sculpteurs, etc., ne resteront pas en arrière et tiendront à porter haut le drapeau artistique de la Belgique.

» Veuillez, Monsieur, inviter les autres journaux du pays à reproduire la présente et l'avis qu'elle contient et agréer l'assurance de mes sentiments distingués.

« HERMAN COUSINS,

« Agent en Belgique du comité de l'exposition de New-York. »

Voici maintenant la déclaration des Directeurs de la Compagnie qui investissent M. Cousins de ses pouvoirs. On y trouvera la confirmation du fait avancé dans la lettre de l'agent anglais en Belgique, lettre que nous venons de citer.

« Nous, soussignés, agents à Londres, avons l'honneur d'annoncer que cette exposition commencera le 13 avril et restera ouverte au public jusqu'au 14 août 1852, dans un bâtiment constitué par le gouvernement en entrepôt de douane pendant toute sa durée.

« Cette exposition comprendra, outre les objets qui figuraient au Palais de Cristal à Londres, les produits des beaux-arts, tels que peintures,

sculptures, etc., ce qui lui donnera un caractère nouveau et attrayant.

« L'usage de cette exposition n'est pas limité aux exposants de Londres; tout le monde peut y prendre part; il suffit d'adresser avant la fin de décembre, une adhésion indiquant l'emplacement nécessaire soit sur le sol, les étagères ou le long des parois.

« Tous les objets d'origine belge devront être prêts pour l'embarquement, le 4er février prochain; ils seront transportés en Amérique, et en cas de non vente retournés à Anvers sans frais.

« Le prix de vente sera fixé sur chaque article exposé, et des personnes compétentes seront nommées pour surveiller la vente et recevoir les commandes. Toutefois, si les exposants le trouvent convenable, ils auront la faculté de prendre comme intermédiaires leurs propres agents.

« En cas de vente les commissions d'usage aux États-Unis de 10 p. °/₀ sur les objets de sculpture, peinture, etc. et de 5 p. °/₀ sur tous les autres seront réduites avec les frais proportionnels de transport et d'assurance, et le solde sera remis à l'exposant. Le placement des objets, leur surveillance, etc., restent à la charge de l'administration.

« Nous ferons connaître sous peu le nom de l'agent à Anvers à qui les envois devront être adressés et qui sera chargé de la surveillance de leur embarquement.

« Toute demande d'emplacement devra être adressée à notre bureau, nº 43, Clarges-Street Piccadily et pour la Belgique, à notre représentant dans ce pays, M. Cousins, à Huy, chez qui l'on peut obtenir tous les renseignements nécessaires.

(Signé) Charles BUSCHEK, Commissaire autrichien à l'exposition de Londres, nº 133, Fenchurch-Street..

Edward RIDDLE, Commissaire des Etats-Unis à l'exposition de Londres.

Pour copie conforme,

Herman COUSINS.

Nous insistons, de nouveau, pour que MM. les artistes étudient bien tous les côtés de la question et qu'ils veuillent bien en péser tous les avantages. Quant à nous, il nous paraît inutile de les démontrer, ils parlent d'eux-mêmes et avec une grande éloquence.

J. A. L.

LES MUSÉES DU LOUVRE.

DEPUIS LE 21 FÉVRIER 1848.

(*Suite.*)

Toutefois le nouveau directeur des musées ne pouvait méconnaître qu'un moment dominé par le succès révolutionnaire, le reproche d'avoir mis dans l'ombre l'école moderne, se réveillerait ensuite plus ardent, et atténuerait singulièrement le mérite de cette première réussite. C'est qu'aussi les localités dont il restait à disposer au Louvre, ne semblaient pas promettre que la seconde exhibition pût se faire d'une façon qui eût l'éclat, le prestige de la première. En effet, au lieu d'une longue et monumentale galerie, il ne restait plus pour l'école française, qu'une suite de chambres carrelées; au lieu du grand salon carré, pour les œuvres d'élite, on n'aurait plus que la salle dite des Sept-Cheminées, si obscure, qu'elle était comme les catacombes de ce musée général.

Il y avait enfin à objecter aussi, que ces deux expositions seraient fâcheusement séparées l'une de l'autre, et la séparation rendue très-pénible par le périlleux état de la fameuse galerie d'Apollon, depuis longtemps échaffaudée et menaçant ruine.

Ces objections fondées, ces obstacles réels n'arrêtèrent pas M. Jeanron. Obéissant à un plan fortement arrêté, il continua son travail de classement pour notre école, comme il l'avait fait pour les autres. Flandres et Italie, et il augmenta même nos richesses doublement nationales, origine et possession, en retirant des greniers, des magasins et de quelques résidences de l'État, un grand nombre de tableaux de mérite dont la mise en lumière fit une sensation imprévue, alors que M. de Falloux parlait de rendre toutes les toiles religieuses aux églises. Acceptant provisoirement l'obscurité de la salle des Sept-Cheminées, il y exposa les grandes œuvres de l'école impériale, qu'il compléta, en faisant rentrer au Musée les Pestiférés de Jaffa, de Gros, les Cavaliers, de Géricault, le Virginius, de Lethière, le portrait de Mme Récamier, par David, et diverses autres œuvres importantes. Leur rapprochement harmonieux, leur isolement calculé leur profitaient davantage que l'absence du grand jour ne pouvait leur nuire. Au reste, M. Jeanron dévoilait déjà franchement toute sa tactique, en affichant dans ces salles, le jour de leur réouverture, que, confiant dans la libéralité nationale, il comptait bien obtenir sous peu — la réparation des combles, — un meilleur jour, — le parquetage des chambres, — et l'acquisition des deux toiles de Géricault (le Chasseur et le Cuirassier) qu'il avait, par autorisation judiciaire, fait entrer au Musée, à titre de dépôt comme propriété du Roi un moment égarée chez les particuliers.

En effet, les membres de l'Assemblée nationale, le chef du pouvoir exécutif, les ministres, toutes les autorités compétentes, enfin, ne cessèrent un instant d'être l'objet des vives et actives sollicitations de ce directeur dévoré, si l'on peut dire, d'initiative. Les difficultés de réussir, semblaient insurmontables, en ces temps d'économies un peu affectées. Le dédain de beaucoup pour les choses taxées de futilités, la jalousie contre Paris des législateurs provinciaux, la méfiance des uns à l'égard des hommes nouveaux, le désir qu'éprouvaient les autres de ne pas donner cette leçon à l'ancien état de choses, tout conspirait contre le projet de M. Jeanron, au milieu de ces désordres, de ces haines, de ces peurs. Il triompha pourtant des hommes disparates, dont les noms doivent être loyalement réunis sur ce terrain neutre des beaux-arts, MM. Ledru-Rolin, Félix Pyat, Thiers, Dufaure, de Corcelles, Denjoy, Alb. de Luynes, de Lasteyrie, Vivien, de Rémusat, Cavaignac, etc., entraînèrent l'Assemblée à voter les deux millions intrépidement et obstinément demandés par M. Jeanron. Un architecte nouveau manquait, M. Fontaine n'étant plus possible. M. Jeanron offrit M. Duban qui fut agréé. L'architecte et le directeur s'entendirent aussitôt sur tout ce qu'il y avait à faire pour les réparations et embellissements, pour les besoins du service intérieur, les convenances du public, les cours, jardins, chantiers, ateliers, clôtures et sur les questions d'accès et de parcours. Huit jours de fermeture suffirent pour livrer tout le Louvre à l'architecte, à ses ouvriers; l'œuvre multiple commença aussitôt.

La direction, obligée de se croiser momentanément les bras, quant aux musées de peintures, reporta sur d'autres points son activité réorganisatrice : le musée assyrien fut augmenté de belles vitrines ; dans une salle contiguë, conquise sur la municipalité du quatrième arrondissement, elle établit un musée de l'art grec primitif, dont la plupart des monuments étaient inconnus du public. Cette salle, dont les parois furent décorées avec goût et simplicité, fit sensation.

Un grand nombre de monuments égyptiens de la plus grande beauté, de la curiosité la plus rare, et presque tous d'une proportion gigantesque, sphinx, statues, groupes, sarcophages, stelles, gisaient pêle-mêle, inconnus du public, dans les ateliers, les magasins, les caves du Louvre, nous n'avions, pour tout résumer d'un mot, qu'une Égypte d'armoire. M. Jeanron offrit ces grandes et belles choses au public dans la vaste salle de Henri IV, en face Saint-Germain l'Auxerrois. Le sphinx colossal qui se délitait au grand air dans la petite cour du Musée, y fut apporté. Ce nouveau musée égyptien colossal, devait se lier, par l'escalier monumental du bord de l'eau, aux vitrines du premier étage. Toutes les révolutions de ce grand escalier devaient se garnir d'inscriptions égyptiennes précieuses, extraites de caves. Or, il est bon de dire que cet important travail fut mené à terme sans argent ; le personnel des musées, activé, sorti de ses habitudes somnolentes, y suffit. Un savant, alors étranger au Musée, et un jeune employé temporaire, aussi érudit que zélé, dressèrent le nouveau catalogue, le plublic, et les journaux accueillirent avec beaucoup d'éloges, cette nouvelle création née d'éléments pour ainsi dire anéantis.

Une collection considérable d'objets précieux de toute nature, des arts chinois, indiens, japonais, etc., en quelque sorte perdus dans les armoires et resserres du Louvre depuis un temps immémorial, méritait d'apparaître à la lumière. On entreprit ces fouilles, ce tri, ce classement, et on en forma ce curieux musée si bien accueilli des curieux, des savants, et qui figure aujourd'hui dans une magnifique salle confinant au musée naval, dans le pavillon de Beauvais, sur la rue du Coq. Cette collection accrue encore de tous les objets que M. Jeanron tira du ministère du commerce, reçut le nom de *Musée*

ethnographique (qui décrit les mœurs des nations). La beauté et l'importance de ces objets, le bon ordre de leur classement sur les simples tables où ils avaient été provisoirement déposés, frappa le public ; la presse loua fort cette initiative nouvelle de M. Jeanron, et le ministre de l'intérieur, M. Dufaure, ainsi que divers représentants du peuple assurèrent à l'actif et ingénieux directeur des musées que des fonds seraient accordés pour les vitrines nécessaires à la bonne exposition de ces objets curieux. Il est certain que ce nouveau musée est ou peut être fort utile aux artisans de Paris, auxquels il offre mille enseignements qui ne se trouvent nulle part ailleurs, même comme estampes ou descriptions dans les livres.

Il faut rendre cette justice à M. Dufaure, que pendant son court ministère d'alors, il montra beaucoup de sollicitude pour ce qui regardait le développement, l'amélioration de nos musées. Il existe, sous la grande galerie du Louvre, deux étages surbaissés jusqu'alors encombrés par les archives du conseil d'État ; M. Jeanron en réclamait instamment la vacuité; M. Dufaure amena à plusieurs reprises sur les lieux soit le ministre, soit les commissions de l'assemblée, afin de trancher plus vite les questions. Déjà l'infatigable directeur des musées s'occupait du classement de plus de 30,000 dessins de maîtres, trouvés dans les mystères du Louvre, inconnus du public et qui furent inventoriés pour la première fois, et estampillés sous les yeux d'une commission. On remit également en lumière une foule de documents d'art, de livres spéciaux, de gravures précieuses, toutes choses enfouies, inconnues...

Par ailleurs, le musée de sculpture dit *de la Renaissance*, fermé depuis longtemps, fut réorganisé et historiquement classé, pour être livré au public. Ce musée devait aboutir par la chronologie aux écoles modernes et se recruter, en finissant, dans les galeries toutes vivantes, si l'on peut dire, du Luxembourg. M. Jeanron avait accru cette collection toute nationale, d'une foule de chefs-d'œuvre, d'objets oubliés, enfouis, perdus : Ainsi, par exemple, l'*Hercule gaulois* du Pujet, tiré d'une antichambre du Luxembourg. Un soc était préparé pour le fameux groupe de l'*Andromède*, et un grand nombre de charmantes œuvres en marbre, provenant des concours de nos vieilles académies, et qui gisaient dans des caves de Versailles, avaient été réunies là. M. Dufaure, répétons-le, à la suite d'une visite qu'il avait été sollicité de faire dans ces catacombes, avait aidé son employé de tout son ascendant contre l'opposition de la municipalité de Versailles, qui, sans raison ni droit, voulait retenir ces trésors dans ces cryptes, dans ces sépulcres humides, où ils moisissaient inconnus aux yeux, à la lumière.

M. Jeanron s'était, en outre, soigneusement appliqué à reconstituer l'intégrité de certains monuments dont on avait brisé, dispersé les parties. Bref, c'était tout un événement pour l'art. La contiguité des salles autrefois affectées au gouverneur du Louvre, devait servir à recevoir toutes ces augmentations. Cette collection allait s'ouvrir, tous les travaux en étaient terminés. Les hommes instruits et curieux, les amateurs, les savants, les artistes, toutes personnes et toutes lumières dont M. Jeanron recherchait le témoignage et les conseils, se félicitaient de cet ensemble de faits nouveaux, de résolutions hardies...

Ce n'était pas tout encore. M. Jeanron organisait aussi des salles de reproduction en plâtre. Il les groupait autour de la charmante reproduction de la cheminée de Bruges, et des tombeaux des ducs de Bourgogne. Il achevait un autre musée des monuments chrétiens primitifs, et encastrait intérieurement la longue suite des bas-reliefs de Magnesie, couchés depuis leur arrivée dans l'herbe et les immondices des terrains mal enclos de planches, en face Saint-Germain l'Auxerrois.

M. Dufaure donnait sa vive approbation aux diverses questions aux projets ci-après indiqués :

Profonde étude sur l'avenir des expositions annuelles de l'art contemporain et sur l'appropriation du second étage du Louvre à ces expositions ;

Aménagement en d'autres localités des ateliers dangereux ;

Installation de réservoirs d'eau, d'outillage de pompes, service de pompiers, etc.

Cette question ainsi résumée :

Que tout objet qui ne pouvait ou ne devait pas être exposé au Louvre, devait en sortir pour aller figurer dans d'autres établissements, soit de Paris, soit de la province ;

Création d'un *Musée de la gravure moderne* au Luxembourg, collection qui n'existe nulle part, — ensemble magnifique des œuvres du burin français que le cabinet des estampes n'offre pas, et auquel on ne peut suppléer que par les visites successives des cartons des collecteurs ou des marchands, création qui ne coûterait rien à l'État, le musée possédant la plus grande somme des gravures, des belles épreuves à exposer, les artistes ou leurs héritiers donnant les autres ;

Recherche enfin d'une combinaison pour le recrutement du musée des artistes vivants, au Luxembourg, collection qui reste stationnaire ; — et pour l'enrichissement des musées de province ; voilà, vues dans l'ensemble où en étaient les choses, soit en faits déjà réalisés — soit en projets en cours d'examen ou d'exécution, lorsque, après deux ans si incroyablement remplis de services, M. Jeanron fut brusquement destitué.... il est juste de dire que M. Dufaure n'était plus ministre....

Les idées pratiquées par M. Jeanron pendant ces deux années d'ardent labeur, semblent se résumer à ceci : *tout classer* ; — *tout montrer*. M. Jeanron était un travailleur. Il ne songeait pas à se poser en protecteur des artistes, à agir personnellement sur eux, à faire de l'ostentation, à trancher du Mécène, à créer des conflits avec la direction des beaux-arts. Appréciant mieux sa mission, son rôle, ce directeur des musées nationaux semblait tout simplement préoccupé de faciliter l'accès de tout à tous, d'augmenter la durée et la possibilité du travail, d'être enfin, non pas un fonctionnaire hautain, brodé, chamarré, mais tout simplement un employé d'utilité, — un fonctionnaire pour les autres, et non pour lui !

Ce qui s'est fait, et l'on peut aussi dire ce qui se fera au Louvre, est et sera donc la conséquence forcée du grand mouvement qui y fut imprimé par M. Jeanron durant les deux années de son action administrative. Ses successeurs récolteront paisiblement ce qu'il a semé avec les peines infinies de ces temps difficiles. Nous qui sommes ici, des gens d'art et non des hommes de parti, nous qui faisons un loyal éclectisme en faveur des choses, sans trop nous soucier des gens, il nous importe peu que M. Jeanron soit républicain de la veille ou n'importe quoi du lendemain ! nous ne voyons en lui qu'un artiste qui avait déjà sa part de célébrité personnelle par ses pinceaux, — un homme qu'une révolution a brusquement mis à un poste au moment périlleux et plein d'effrayantes responsabilités, et qui a triomphé des iconoclastes armés, sortant sanglants ou ivres de l'émeute et plus tard d'une autre espèce d'iconoclastes plus difficiles encore à amadouer... Nous ne voyons en M. Jeanron qu'un administrateur ingénieux, entreprenant, plein d'initiative, de résolution, d'excellentes idées, d'amour de l'art, de dévouement aux artistes, et de sollicitude pour les intelligents plaisirs publics.

Ce que M. Jeanron a entrepris, a accompli, double de mérite, en égard aux circonstances, aux périls, aux difficultés des temps à travers lesquels il a opéré son œuvre de regénération. Au reste, les journaux de toutes couleurs lui ont consciencieusement rendu cette justice, et précipité à bas de ses fonctions, au moment où il avait la main à une œuvre efficace, et la tête pleine d'excellents projets, M. Jeanron a dû remonter à son modeste atelier d'autrefois, l'esprit chagrin, c'est possible, mais la conscience tranquille. Son nom, quoiqu'on fasse, vivra désormais au Musée ; c'est sa gloire. L'examen qui nous reste à faire des réparations et embellissements du Louvre, ne pourra que consacrer ce fait. Du jour où, ayant besoin de tout faire pour obtenir de l'Assemblée constituante les deux millions nécessaires aux travaux dont il avait conçu le plan, la somme eût été votée, le directeur général des musées nationaux n'avait sur ce point là plus rien à faire ; c'était à l'architecte d'achever l'œuvre. Or, le moment de l'inauguration des salles venu, que M. Jeanron fût ou ne fût plus à son poste, c'est bien toujours à lui qu'il fallait reporter le mérite de l'initiative. L'inaugurateur nouveau a donc inauguré l'œuvre d'un autre. Constatons, pour finir, que le successeur de M. Jeanron a reçu, ce jour-là, la croix d'officier de la Légion d'honneur...

Quant à l'exécution de la pensée de M. Jeanron, elle incombe toute à M. Duban l'architecte. Nous finirons par un rapide examen de ces travaux que le public est admis à juger depuis environ trois mois.

Comme architecte, d'abord (le décorateur viendra ensuite). M. Duban avait à reprendre en partie la construction en sous-œuvre de la fameuse galerie d'Apollon, qui menaçait ruine ; — et ensuite à donner du jour dans la salle des sept Cheminées, et à éclairer

les galeries dans les parties trop ombreuses de leur développement.

La galerie d'Apollon, bâtie par Henri IV, avait été en partie détruite en 1661 par un incendie, un jour qu'on y construisait un théâtre volant sur lequel Louis XIV devait danser au milieu de toute sa cour. Réparée, décorée par Lebrun du riche plafond qu'on y voit encore en partie, le Directoire en avait plus tard fait une sorte de musée pour les miniatures et les pastels. Mais la mauvaise construction primitive de cet édifice, la détérioration des voûtes, tout avait contraint à l'abandon de cette salle, qui, depuis 1824, encombrée de poutres de soutien et de charpentes, ne servait plus que de passage, aux époques des expositions. M. Duban a donc reconstruit la voûte. la façade qui donne sur le jardin de l'Infante, et l'intérieur de la galerie a été restauré avec tout le goût de la décoration primitive. On a refait les peintures endommagées, on a appliqué un or éteint sur les parties à raccorder, bref, l'aspect du tout est riche, harmonieux. Cette salle dont le plafond a été restauré, refait sur plusieurs points par M. Guichard, et dont le compartiment central attend une peinture de M. Eug. Delacroix, sert désormais, je n'ose dire d'antichambre, aux salles restaurées, régénérées du Louvre.

On entre de là dans le grand salon carré, celui dont M. Jeanron a voulu faire une sorte de sanctuaire pour les chefs-d'œuvre de nos collections, un sactus-sanctorum, une tribune florentine. La richesse de la décoration est assurément ici le défaut. En effet, dès les premiers pas qu'on fait dans ce salon immense, les yeux sont attirés, accrochés, si je puis dire, non par les tableaux, mais bien par l'éclat de cette décoration. C'est en haut que soudain le regard se porte, provoqué par le pétillement des dorures, la vivacité de l'ornementation. Cela dit, constaté, reproché, je ne crois pas devoir imiter divers critiques qui ont fait de cette décoration l'objet d'un dénigrement que j'appellerai acharné. La frise qui règne autour de la voûte, et qui porte dans des écussons, les noms des principaux peintres, est d'un bel effet, si toutefois elle ne descend pas un peu bas, pour les tableaux, en prolongeant l'ornementation brillante du plafond. Mais ce qui semble tout à fait criticable, ce sont les quatre grandes figures représentant l'architecture, la sculpture, la peinture et la gravure, qui reposent sur une même corniche pour se développer en surplomb dans les angles, d'une façon impossible à justifier, et fort effrayante pour les promeneurs du salon, que semble menacer leur chute. L'auteur de ces figures est M. Simart. On reproche aussi les tons choisis pour les tentures sur lesquelles se détachent les tableaux. Peut-être, en effet, y a-t-il un éclat dont la peinture souffre. En tout cas, ce qui est incontestablement laid, ce sont les portes, soubassements, lambris, rampes, meubles, n'étalant partout qu'un faux ébène lugubre et n'offrant nul accident aux jeux de lumière destinés à dessiner toute chose. Donc, abus de l'or, du brillant, de l'éclat, par en haut ; — abus du triste du froid, du funèbre, par en bas. et les tableaux entre deux placés sur un fond peu favorable, voilà l'ensemble.

La grande galerie qui offre le nouveau classement par écoles, entrepris par M. Jeanron, était, comme on sait, privée de lumière sur divers prolongements, où les tableaux restaient comme inconnus. De larges ouvertures ont été pratiquées dans la longueur de la voûte, et la galerie reçoit ainsi dans son développement une lumière égale et brillante. Il a sans doute été impossible de donner à ces prises de jour un caractère plus architectonique que celui de simples chassis de serre chaude, et c'est à regretter, les ouvertures du salon carré et de la salle des Sept-Cheminées étant d'un aspect plus riche et plus monumental, mieux assortis au caractère général du monument.

Cette salle des Sept-Cheminées, enfin, dans laquelle on revient, pour trouver les grandes pages de l'école française, est de tous ces travaux de réparation et d'embellissement, celui qui réunit le plus d'adhésions, à part toutefois, et cette fois encore, le ton vicieux du fond, qui donne un aspect plus vert encore au toiles de l'école de David. Quant au plafond, à la voûte, aux corniches, aux frises, je trouve tout cela très-beau dans l'ensemble, les réserves faites sur quelques détails. Le système général de cette décoration consiste en une guirlande de victoires aux ailes étendues, tenant des palmes, des couronnes, des devises. Ces figures, moulées par M. Duret, ont été légèrement traitées, carnation et ajustement, et l'effet en est doux et neuf. Un collier de médaillons porte à l'entour de cette voûte les portraits blanc sur fond d'or de peintres et de sculpteurs célèbres. Comme là bas, par ces grandes figures, ici les angles sont mal dissimulés, à l'aide de pilastres irréguliers, reposant sur des trophées emblématiques, et d'un goût très-contestable.

Quoiqu'il en soit, pour la majorité qui aime le brillant, l'éclat, la richesse, ces salles, ces plafonds sont de nature à produire beaucoup d'effet. Le critique judicieux regrette l'abus dans cet éclat, qui fait presque un accessoire du principal : les tableaux. Là où comme chez les particuliers, les tableaux ne sont eux-mêmes qu'une partie de l'ornementation, c'est bien. Mais dans un musée !

Il nous reste à signaler une autre innovation qui, celle-là, n'est pas due à M. Jeanron, et n'en est pas meilleure. L'ancienne salle des peintures gothiques qui s'ouvre droit en face du grand escalier pour conduire dans le salon carré, dont elle formait comme l'antichambre, a été fermée, pour contraindre le public à se détourner par la galerie d'Apollon, et, ouverte seulement sur le salon carré, elle a été consacrée à la collection de bijoux précieux autrefois déposés dans la première des salles du musée Charles X. Avant comme aujourd'hui, je trouve ces trésors d'un inestimable prix, un peu trop accessibles, par des jours de révolution ; leur place eût été dans quelque salle reculée, d'un moins facile accès Ensuite, je n'admire pas la décoration aussi par trop funèbre, donnée à cette salle, sous prétexte de mieux faire ressortir les bijoux. Il faut à ceux ci bien de la gaîté, pour conjurer toute la tristesse qui les entoure !

Finissons par une observation pratique, qui importe fort aux artistes, au public, à tous ceux enfin pour qui les musées sont formés.

Lorsque M. Jeanron reçut la direction générale des musées, voici comment en était réglé l'accès général ;

Le dimanche était public ; — le lundi était consacré au nettoyage et à l'admission exceptionnelle de quelques curieux munis de cartes. Le reste de la semaine, on admettait les étrangers munis de leur passeport, et tous les artistes qui copiaient, étudiaient nos chefs-d'œuvre.

M. Jeanron ne put qu'augmenter l'accessibilité des musées, en les faisant ouvrir dès huit heures, au lieu de dix. Ces deux heures étaient sans prix pour les artistes travaillant là dans la belle saison, et n'ayant, pour beaucoup, nul autre moyen de vivre.

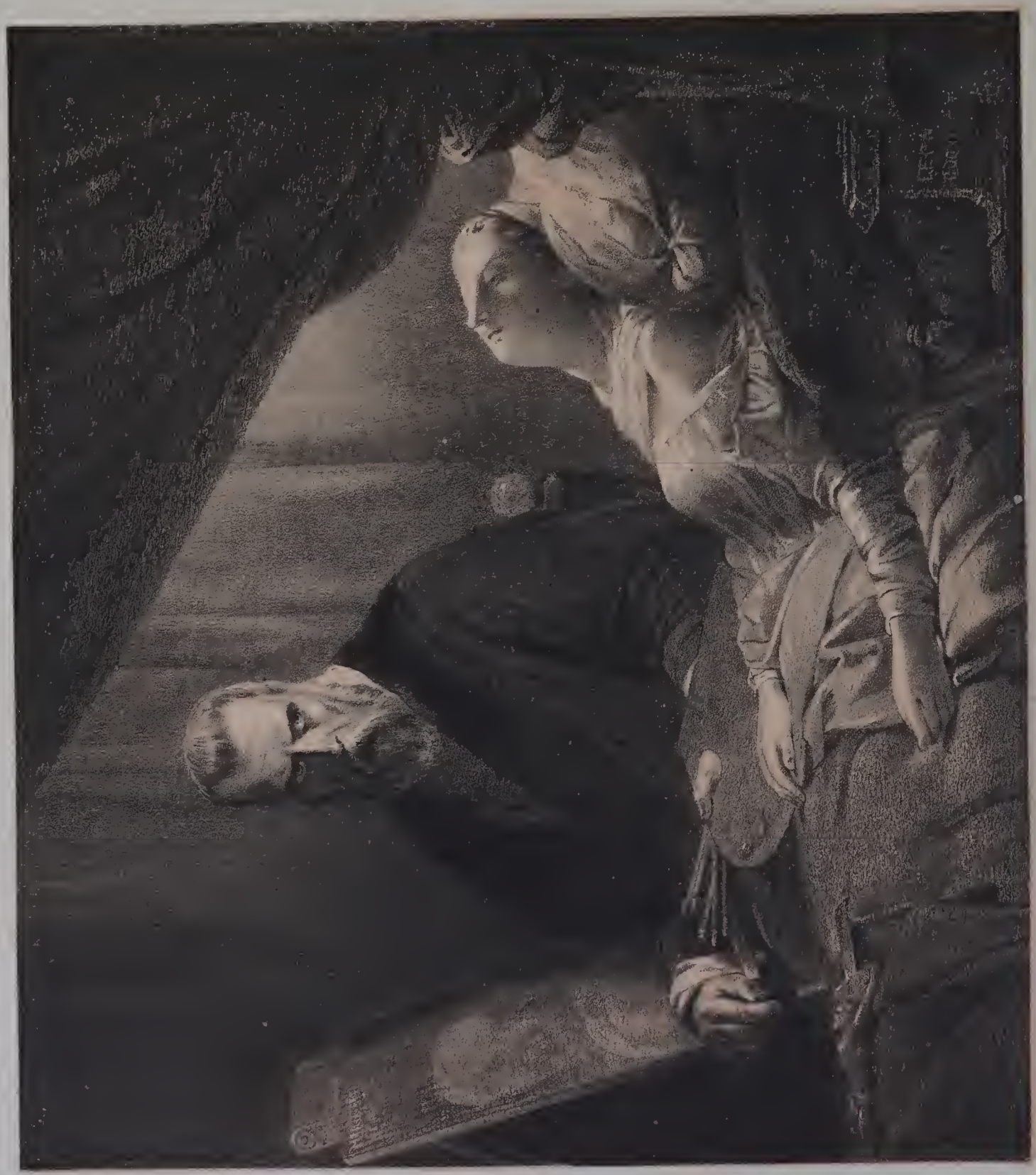
Depuis la destitution de M. Jeanron, on a enlevé le samedi entier aux artistes, pour le réserver aux visiteurs privilégiés. Il ne reste donc plus que seize jours de travail par mois, sauf les fêtes qui sont assez fréquentes, et qui réduisent encore ce peu de jours laborieux. On a aussi, en outre d'une grande perte de temps apportée dans leurs études, dans leurs travaux, en partie enlevé à ces artistes le contact des amateurs, des visiteurs aristocratiques, des étrangers, qui, voyant les gens à l'œuvre, faisaient beaucoup de commandes, par le rapprochement de nos chefs-d'œuvre et des artistes en train de les copier. Tout cela, et bien d'autres choses que je franchis, fait beaucoup crier.

Il y a quelques jours, de nouvelles salles ont pu être livrées au public, en continuation du plan dont nous avons rapidement raconté l'origine et l'histoire. Ces salles sont celles qui contenaient autrefois le musée espagnol, au premier étage sur le Louvre neuf. Les Byzantins et les Italiens occupent la première salle du nord : Perugin, André del Sarto, Corrège, Léonard de Vinci, Tintoret, Jules Romain, Paul Veronèse, le Dominicain, les Carraches, etc., — la seconde salle, plus grande, où figuraient jadis des Murillo douteux, contient aujourd'hui Salvator Rosa, le Guerchin, l'Albane, etc., avec le *David terrassant Goliath*, de Daniel de Volterre, placé au centre.

La troisième salle contient des Flamands : Vanloo, Berghem, Flemael, Rubens, etc.

La quatrième et la cinquième, les grandes batailles de Lebrun et diverses autres œuvres françaises.

Il ne reste plus à ouvrir, — à part l'extrémité de la grande galerie qui touche aux Tuileries, et qui exige de grandes réparations architecturales, — que diverses salles de l'ancien musée de Charles X, — le musée des sculptures de la renaissance, dont nous avons plus haut raconté l'histoire, etc. — le musée des dessins, dans les entresols précédemment dévolus au conseils d'État, ensemble qui complétera le système d'améliorations bien incontestables, puisque rien n'y a été changé, conçu et en partie exécuté par M. Jeanron. N.



ACTUALITÉS

SOUVENIRS, — RÉVÉLATIONS.

Sommaire : Du mouvement artistique et littéraire en Belgique. — Ce que ce pays peut devenir s'il comprend bien la position qui lui est faite par le *Coup d'État*. — L'Émigration Française et *la contrefaçon*, je veux dire la *réimpression*. — La propriété littéraire selon les avocats et la propriété selon la justice, la conscience et l'honneur. — Conclusion.

En parlant du mouvement artistique qui s'est opéré en Belgique depuis quelques années, mouvement qui s'est révélé d'une manière si sensible à la dernière exposition de Bruxelles, nous disions, que ce progrès était principalement dû à la fréquence des rapports établis entre les artistes étrangers et nos artistes indigènes, ainsi qu'à l'admission de leurs œuvres à nos expositions publiques. Nous faisions ressortir, en outre, que du contact, de l'étude et de la comparaison de ces divers systèmes, l'école belge s'était composé un tout, une physionomie, une sorte d'éclectisme, de critérium au milieu duquel elle s'avance franchement, résolument et avec des qualités essentielles d'indépendance et d'originalité. Il n'y a là ni contrefaçon, ni déprédation; il y a individualité réelle, évidente, bien tranchée. Le fait vaut la peine d'être noté.

Eh bien, ce que Paris, Genève et Dusseldorff ont fait dans le domaine de l'art; le coup d'État du deux décembre peut le faire dans le domaine des idées littéraires, si la Belgique sait comprendre la position qui lui est faite, la mission qui lui est réservée par ce fait exceptionnel.

En 1790, Genève devint le foyer des lumières par suite de l'émigration française qui y avait transporté ses pénates; en 1815, la Belgique reçut une haute impulsion par la présence à Bruxelles d'Arnault, de Merlin et du célèbre David qui y fonda une école dont on retrouve encore aujourd'hui les racines; en 1852, Bruxelles peut devenir le centre du mouvement intellectuel de l'Europe. Aujourd'hui l'émigration recommence; les plus hautes intelligences s'expatrient non plus pour aller à Genève qui est devenu le point de ralliement de la démagogie active, non plus pour aller à Londres qui est le quartier-général de la démagogie *écrite* et *parlée*, mais pour demander asile à notre terre hospitalière, afin d'y pouvoir continuer les travaux que le canon des barricades ne leur a pas permis d'achever.

Une grande partie des illustrations françaises émigrent comme aux temps de la terreur; — il est vrai que la terreur est un peu partout, — quelques unes passent leur chemin et vont en Allemagne ou en Italie, d'autres ont déjà planté leur tente au milieu de nous et semblent vouloir s'y reposer des orages de la tribune, des luttes de la presse et des brutalités de la politique. On ne se contente pas de mettre au cachot la gloire militaire, de la casemater dans les forts de Ham, de Vincennes et du Mont-Valérien, on mitraille le génie, on met sa tête à prix et on force le talent à se mettre en faillite.

Alexandre Dumas est ici; il met la main aux dernières pages de ses *Mémoires* en attendant que ses créanciers lui assurent le ruineux bonheur d'un concordat pacifique. Il travaille également pour un éditeur des mieux famés de notre ville et l'on raconte à ce sujet une foule d'anecdoctes qui prouvent plus que jamais en faveur de la fécondité de l'illustre romancier. On nous a même assuré que le dialogue suivant s'est établi entre l'auteur et l'éditeur en question.

L'*auteur*. — Dites-moi, mon cher monsieur, indiquez-moi donc un livre qui soit parfaitement et parfaitement bon de vente?

L'*éditeur*. — C'est embarrassant M. Dumas; les romans ne se lisent guère, la poésie ne se lit plus, les chroniques historiques sont passées de mode..... Cependant,..... je crois avoir trouvé un filon. Je sais un genre de livre qui n'est pas exploré, mais qui plait généralement à l'enfance, à la jeunesse, à l'âge mur et particulièrement aux vieillards. — Ce sont les histoires de mer. les naufrages.

L'*auteur*. — Bravo! je l'avais toujours pensé, c'est mon affaire. Avez-vous quelque bouquin là dessus?

L'*éditeur*. — Tenez, j'ai lu tout dernièrement dans la *Revue de Paris* des détails pleins d'intérêt sur un naufrage qui vient d'assombrir toute une côte d'Amérique. Ce simple fait arrangé et vu au travers du prisme de votre imagination, ferait un travail admirable et à coup sûr plein d'intérêt.

L'*auteur*. — Donnez! — Et chacun se retire de son côté en se souhaitant bien le bonsoir.

Trois jours après, lorsque le factotum de la maison fut rendre visite à l'auteur de Monte-Christo quatre-vingts magnifiques pages *in-folio* — car M. Dumas n'écrit jamais que sur de l'in-folio, — étaient majestueusement entassées sur sa table prêtes à être livrées à l'impression.

— Voilà mon cher, le roman que l'on m'a demandé.

Le pauvre jeune homme n'en croyait pas ses yeux. Il lui fallut feuilleter la plupart de ces pages pour bien s'assurer qu'il n'était pas possédé d'un affreux vertige, ni le jouet d'une terrible hallucination. C'était bien le naufrage Américain demandé, avec tout son drame, avec ses mille intrigues, avec ses péripéties. Et de plus, — chose vraiment incroyable, — le manuscrit était parfaitement vierge de toute rature.

Maintenant, voici qui est plus important. — Tous les regards se tournent vers M. Victor Hugo. L'aigle de *la Montagne* et de la poésie française va reprendre le cours de son vol, nous l'espérons tous. Il a placé son aire au sommet antique d'une maison de notre antique place de l'hôtel de ville et c'est de là sans doute, qu'il achèvera l'un des plus beaux ouvrages qui soient sortis de sa plume puissante : — *Les Misères*. C'est l'histoire de notre temps, de nos mœurs, de notre civilisation. Il met le doigt sur toutes nos infirmités sociales et il nous les montrera toutes, aussi hideuses, aussi multiples, aussi profondément vraies qu'il nous a montré les truands de la cour des Miracles. Seulement, ce seront truands d'une autre cour, miracles d'une autre époque. On nous assure que ces six volumes inédits, — que de misères, grand Dieu! — seront la consécration la plus haute et la plus élevée de ce talent puissant et solennel.

. . . . . — Maintenant au poète
A réveiller l'accord sur sa lèvre muette.....
Ah! trop longtemps, pour nous,
La voix, que nous aimons, sut garder le silence :
O poète, il faut chanter! — Que de ton cœur s'élance
La prière qui fait tomber l'homme à genoux!

Qu'importe si ta voix, à la tribune, absente,
Ne nous apporte point ta parole puissante?
N'as-tu pas en tes mains
Une lyre vibrante, à la corde inspirée,
Qui peut, comme un écho de la langue sacrée,
Dire des chants d'amour à l'espoir des humains?

Poète, pourquoi, loin du ciel, ta patrie,
As-tu porté tes pas sur la terre flétrie?
Quittant ta mission,
Quand tu devais chanter, fallait-il que ton ange
Vit son aile ternie au contact de la fange,
Qui couvres les chemins de notre ambition?...

Chante! chante, poète! — Oh! que l'hymne sonore,
De justice et de Dieu vienne parler encore
A qui souffre ici-bas.....
Reprends, reprends, ton vol! Va, fuis les bruits du monde;
Prends place aux saints concerts, et, dans sa boue immonde,
Laisse l'Humanité poursuivre ses débats!

Quand un jour, fatiguée, au gouffre descendue,
Elle saura rougir, dans sa honte perdue,
Alors, tu la verras,
Prêtant à tes accents une oreille attentive,
Du fond de son malheur, vers toi, triste et plaintive,
Comme un damné du Dante élever les deux bras!

Alors, oh! parle-lui, pour calmer sa souffrance;
Pour lui montrer plus purs les jours que l'espérance
Réserve à l'avenir!
Mais reste jusque-là, loin des yeux de la foule :
Que t'importe la terre?... Ah! si ton pied la foule,
Ton front touche le ciel, d'où la paix doit venir!

Là, tu peux contempler, sans éprouver de crainte,
Celui qui doit ouvrir à la liberté sainte
Des sentiers plus étroits,
Que ceux où l'homme va, courbé, dans sa faiblesse,
Sous le doute accablant, dont le fardeau le blesse,
Se demandant encore où sont écrits ses droits.....

Ses droits?... Tu les connais! Oui, ta pensée immense,
Les voit où tout finit, les voit où tout commence. —
Les livres radieux,
Pour toi, ne gardent point de ténébreux mystères :
Tu sais en déchiffrer les sacrés caractères,
Lorsque ton regard d'aigle interroge les cieux! (*)

M. Thiers achève dit-on, à *l'Hôtel de Belle Vue*, les derniers volumes de son *Histoire du Consulat et de l'Empire*, (l'Empire de l'oncle bien entendu.) en attendant qu'il se mette à l'œuvre pour écrire l'histoire de l'Empire du neveu.

Eugène Sue, s'occupe, *dit-on*, des *Mystères de Bruxelles* pour faire suite aux mystères des 8 premiers jours de ce mois si féconds en mystères de toutes sortes.

David-d'Angers, ce fougueux sculpteur qui a ciselé en bronze presque tous les grands hommes de l'Europe artistique, littéraire et démocratique, cherche un atelier et un morceau de marbre, où il puisse laisser l'empreinte de son talent souple et nerveux. Celui-ci n'a rien de commun avec son homonyme,—l'inventeur des Romains issus du mannequin,—M. David D'Angers est un artiste tout de sentiment, amoureux de la forme, il est vrai, mais en tant qu'elle se rapproche de la vérité et qu'elle est l'expression brûlante de la pensée. A ce double point de vue, l'influence que M. David peut exercer sur notre école de sculpture *affadie*, peut être immense et fort salutaire.

Les illustrations abondent dans notre pays, et si nous ne craignions pas d'emprunter au règne animal, une métaphore un peu risquée, nous dirions que, semblable aux pluies de crapauds qui inondent l'Amérique, Bruxelles est inondé d'une pluie de célébrités.

Edgar Quinet le savant professeur à la faculté des lettres; le docteur Yvan, voyageur non moins érudit qu'homéopathe distingué, Léopold Duras, Forel, écrivains politiques. Hetzel, le célèbre éditeur du *Diable à Paris*, du *Voyage où il vous plaira*, et d'une multitude de publications charmantes qu'il a lui-même enrichies d'articles charmants, sont à Bruxelles depuis quinze jours. Mme Charles Reybaud, auteur de tant de ravissants feuilletons se réfugie sur notre sol hospitalier, et l'on attend une multitude de gens lettrés auxquels la hausse de la bourse fait peur.

Que va-t-il résulter de tous ces convois d'émigrants? qu'un mouvement littéraire inoui et inusité va se faire sentir en Belgique. Mais au milieu de tout cela aussi, que va devenir ce monstre hideux que l'on appelle la contrefaçon?—Il succombera sous les conséquences fatales de cet axiome évangélique « *quiconque s'est servi de l'épée périra par l'épée!* » La propriété littéraire,—garantie par la loi et par la présence des auteurs eux-mêmes qui seront là pour la faire respecter, — va venir planter son drapeau sur la tête de ce monstre *informe, ingens*, lequel expirera dans des tortures effroyables au milieu des auteurs dont il s'est nourri. Et ce sera chose bien curieuse à étudier, que de voir la propriété littéraire tuant la contrefaçon, dans sa propre maison et avec les armes mêmes de la loi derrière laquelle elle s'est si souvent abritée pour commettre ses déprédations.

Il y aura des intérêts froissés sans aucun doute; mais si le gouvernement, si les contrefacteurs eux-mêmes comprennent bien la position qui leur est réservée, l'honneur national peut rester intact. Ils peuvent, en faisant l'acquisition directe de manuscrits, édifier des fortunes considérables dont le développement aura pour base la loyauté et pour point culminant, la légalité. La Belgique, mise au ban des nations pourra relever glorieusement la tête, elle pourra effacer la tache originelle dont elle s'est souillée aux yeux de tous les peuples, elle pourra s'ouvrir des débouchés nouveaux, entr'autres, le marché français qui lui était interdit, et si elle s'impose quelques sacrifices pécuniaires elle en trouvera la compensation dans une couche nouvelle de trente-cinq millions de lecteurs, avides de connoître les œuvres de ses auteurs aimés, que le hasard des révolutions a chassés de leur pays.

Voilà où est la vérité vraie. Mais que l'on ne vienne pas nous dire pour couvrir la spoliation, que « *la propriété littéraire n'est pas une propriété comme une autre* (*) ; que l'on ne vienne pas soutenir aux yeux de l'Europe surtout, que « *la propriété littéraire est une usurpation commise au préjudice de l'humanité* (**) » que « *l'idée une fois publiée appartient au public et non plus à un individu* (***) » que « *c'est un nouvel abus, qui a remplacé l'antique abus des priviléges du roi, une de ces tyrannies nouvelles qui s'élèvent au profit d'un égoïsme mercantile et envahissant* LE PATRIMOINE COMMUN (****). » Ce sont là choses monstrueuses, renversantes, justiciables de la corde et de la hart; ce sont des arguments spécieux de rétheurs gourmés; paradoxes d'avocats en goguette, renversement de toutes les notions du vrai, du juste, du sens commun le plus vulgaire.

Comment! vous osez nier la lumière en face du soleil; comment, vous osez vous couvrir du manteau de la philanthropie pour détrousser l'humanité dans ce qu'elle a de plus grand, de plus noble, de plus beau, — le génie de l'homme! — Comment, vous osez prétendre que les œuvres de l'intelligence n'ont pas les caractères juridiques de la propriété, parce qu'elle n'a ni pignon sur rue, ni bois sur pied et qu'elle n'est pas inscrite au cadastre! Comment, vous osez soutenir que « *c'est une simple convention civile,* » *une figure de langage, une parole obligeante du législateur, sans définition légale* (*****) ; *un privilége dont le droit expire aux frontières du pays où il a été institué;* mais vous êtes donc des sauvages, des barbares, des crétins littéraires et politiques? car en prétendant cela, vous substituez tout simplement les principes les plus subversifs, aux principes du droit le plus divin, le plus absolu, le plus inattaquable.

Ainsi, vous sanctionnez, vous consacrez la maxime proud'honnienne : « *la propriété c'est le vol* » ; seulement, pour paraître plus neufs, et plus originaux, vous la traduisez de cette manière :

« LA CONTREFAÇON C'EST LE DROIT! »

Morale impie, système spoliateur et déprédateur par excellence, que vous abritez sous le manteau d'un droit fictif et de la philanthropie que vous ne comprenez pas, pour lui donner l'apparence de la légalité.

Vous faites mieux encore; vous nous dites avec la plus perfide hypocrisie : Mais si nous vous volons votre bien, ce n'est pas pour nous, c'est au nom de la civilisation que nous commettons ce rapt, c'est pour arriver plus vite à la diffusion des lumières. Grâce aux progrès du siècle, « le besoin d'instruction est devenu un élément essen-
» tiel de vie, parce que l'instruction est le seul moyen réel d'éman-
» cipation sociale. Eh quoi, chaque jour toutes les voix de la presse
» invitent au banquet de la civilisation et des lumières ceux qu'elle
» nomme les déshérités, et à ce banquet ne sont admis que les
» convives heureux et riches, en position de payer fort cher la carte!
» Chaque jour on nous rappelle ce mot du poète arabe : *L'arbre de*
» *la science et de l'instruction porte ses fruits pour tout le monde,* » et
» autour de cet arbre s'élève comme une grille de fer qu'on ne peut
» ouvrir qu'avec une clé d'or. — Pourquoi établir des écoles? pour-
» quoi y appeler jusqu'aux plus humbles afin d'éclairer leur esprit?
» N'est-ce pas une amère dérision, si, une fois l'intelligence mise en
» culture, vous laissez à un privilége la faculté de tarifer à son gre

(*) Ces vers ont été adressés par M. Michaëls fils, à l'auteur célèbre de *Notre-Dame de Paris*. Il était encore au milieu de cette France qui devait le remercier plus tard de l'avoir faite littérairement si grande, par un décret de proscription. Voici ce que M. Hugo répondit à M. Michaëls :

Je vous écris, monsieur, du milieu de cette mêlée qui m'enveloppe. Les rumeurs tombent, les beaux vers restent. Je vous serre la main : le combattant remercie le poète.

VICTOR HUGO.

Juillet. Paris.

(*) Philippe Dupin, au sein de la commission assemblée au ministère de l'intérieur en 1846, pour donner son avis sur la question.

(**) Portalis. — Discussion de la chambre des députés, mai 1841.

(***) Royer-Collard et Guizot.—Chambre des députés, séance du 31 mars 1846

(****) Ce même M. Portalis, déjà nommé.

(*****) De Berville avocat général. — Discussion de 1841 à la chambre des députés.

» la bêche et la charrue qui doivent l'empêcher de retomber en » friche? »

Voilà les billevesées que l'on nous débite pour cacher les scandaleuses immoralités de la déprédation qui s'exerce. Non-seulement on s'appuie sur la diffusion des lumières pour les légitimer, mais encore on prétend que l'*intérêt de la société toute entière l'exige* (*), et que ceux qui revendiquent ouvertement les droits de cette propriété littéraire, sont en hostilité directe avec tous les autres intérêts de cette même société.

Ces raisonnements sont tout simplement absurdes et fabuleux de monstruosité. Eh quoi! vous voulez que je passe ma vie à forger des idées pour le bien-être moral ou matériel de votre société et vous trouvez bon de ne pas me garantir la propriété de ces œuvres qui sont le fruit de mes veilles, de mes labeurs incessants tout aussi bien que le champ ou la maison que vous avez achetés peuvent être le fruit des vôtres?

C'est de l'injustice, c'est de la barbarie!

Eh quoi! vous trouvez bon que je sois l'instituteur intellectuel de votre société et je n'aurai pas le droit ainsi que vous, de me reposer à l'ombre de ma propriété? Et cependant, tout aussi bien que vous, j'ai besoin de pain pour me nourrir, de bois pour me chauffer, d'habits pour me vêtir, d'un toit pour m'abriter. Vous ne voulez pas que je possède tout cela, parce que je l'ai acquis d'une toute autre façon que vous et que mon idée n'a pas revêtu la forme d'un moellon, d'un pain de sucre, d'un champ de blé, — toutes choses palpables.

C'est de la déloyauté!

Eh bien! soit; puisque vous ne voulez pas reconnaître aux *œuvres* de mon intelligence les caractères juridiques de la propriété, nous ferons alors du socialisme et je me ferai communiste.

J'irai me chauffer chez vous quand j'aurai froid ou me vêtir quand je serai nu.

J'irai m'asseoir à votre table quand j'aurai faim.

J'irai me reposer, dans votre lit quand j'aurai besoin de sommeil. — Que direz-vous alors?

Ah! bourreaux et insensés que vous êtes, je vous vois venir avec votre *code* à la main!

Si je m'installe chez vous sans votre permission vous me ferez mettre à la porte par vos laquais;

Si je m'asseois à votre foyer, vous me ferez donner la schlague pour me réchauffer.

Si enfin je vous dérobe un morceau de pain, pour substanter mon corps — lequel engendre *mon idée* que vous considérez comme votre propriété — vous me ferez condamner à six mois de prison, ou bien à cinq ans de travaux forcés si j'ai cassé une vitre ou forcé une serrure pour assouvir ma faim.

Oh honte et infamie! Voilà où en est la civilisation que vous invoquez. Est-ce assez de lâcheté, de crétinisme, de barbarie! .. Voyez maintenant à quelles extrémités vous conduit la logique de vos raisonnements sur la propriété!

Je conclus de tout ceci que la contrefaçon littéraire est non-seulement un vol, mais une honte pour les pays qui l'exercent; que la Belgique est, aujourd'hui plus que jamais obligée de réparer les torts qu'elle a faits à la propriété littéraire en prenant elle-même l'initiative de la protection; qu'elle n'aura jamais d'occasion plus favorable de se réhabiliter aux yeux de l'Europe et que la Providence semble lui avoir réservé le coup d'État du deux décembre comme étant le moyen le plus naturel et le plus honorable de se grandir, de se relever et de se mettre au niveau des nations les plus civilisées.

Nous verrons ce que fera le pays en cette circonstance et ce que sera la puissance d'initiative du gouvernement. Sachons profiter de la présence des célébrités que la France condamne à l'exil; ce sont de ces hasards qui ne se présentent pas deux fois pendant le cours d'un siècle!

J. A. L.

(*) Brochure d'un anonyme, publiée chez Decq. p. 7, 10, 12 et suivantes.

DE LA PEINTURE MONUMENTALE.

La peinture monumentale a toujours été en honneur chez les nations civilisées. Pour le prouver, je ne remonterai pas aux anciens Egyptiens et à leurs hiérogliphiques hypogées, ni aux vieux Étrusques, qui couvraient leurs édifices de couleurs variées. Quant aux Grecs, nos maîtres dans les arts d'imagination, tout le monde sait qu'ils mettaient dans la décoration de leurs monuments la grâce et le goût, qui se révèlent d'ailleurs dans toutes leurs œuvres. Les Romains imitèrent leur exemple. A Pompeia et à Herculanum, on peut encore juger de nos jours jusqu'où ils avaient poussé la décoration intérieure de leurs édifices tant publics que privés. De simples citoyens d'une petite ville de la Campanie décoraient leurs habitations, il y a dix-huit siècles, avec une élégance que nous pouvons à peine égaler de nos jours dans nos constructions les plus somptueuses.

Le moyen âge, héritier des arts des anciens, les imita dans le goût de rehausser par l'éclat des couleurs les lignes architecturales de ses édifices, et même les formes un peu raides de sa statuaire. A cette époque de croyance sincère, les arts n'étaient pas divisés et comme parqués séparément, ainsi qu'ils le sont devenus de nos jours sous l'influence d'un rationalisme dissolvant. Enfants naïfs d'une mère commune, ils conservaient ses nobles enseignements et contribuaient tous à l'envi à sa glorification; ils marchaient vers le même but dans une fraternelle union; ils s'abreuvaient à la même source, et s'inspiraient des mêmes pensées, mais chacun les exprimait dans un langage différent: la peinture avec des couleurs, la sculpture avec la pierre, le bois ou les métaux, la musique avec des sons. L'architecture les dominait de sa supériorité, et leur élevait des asyles dignes d'eux, dignes surtout des hautes pensées qui les animaient. La peinture comme une sœur dévouée, s'efforçait d'embellir les temples élevés par l'architecture, soit qu'elle présentât sur leurs parois les scènes sacrées de la religion, soit qu'elle les fit briller sur les verres transparents des fenêtres élancées.

Aujourd'hui que ces magiques vitraux sont brisés, que ces tableaux offerts à la piété des fidèles sont mutilés ou même détruits, que les statues des saints ont été renversées, par l'impiété, que l'église elle-même, froide et nue comme un temple presbytérien, a été dépouillée de son poétique vêtement, on se ferait difficilement une idée de ce qu'elle était aux jours de sa splendeur; quand tous les arts concourraient à sa décoration; que la peinture la couvrait de représentations sacrées, poétiques enseignements pour le chrétien; que la musique la remplissait des chants les plus graves, et que sa divine enceinte ne respirait que la piété et l'harmonie. Le fidèle n'en franchissait pas le seuil, sans se sentir saisi d'un sentiment religieux, qui élevait son âme; il laissait à la porte les passions et les agitations du siècle, et entrait dans le temple, comme dans un port de paix et de repos. L'église alors n'était pas seulement la maison du Seigneur; c'était aussi un théâtre, où s'accomplissaient avec pompe les mystères les plus augustes; un musée religieux, où s'offraient aux regards les merveilles des arts; une école de morale, qui prêchait avec autorité les préceptes les plus purs enfin; le résumé de toute une civilisation.

Voilà ce qu'était autrefois le temple chrétien, et j'avoue que dans l'état de dénuement où l'ont mis les guerres et les révolutions, il est difficile de le reconnaître à ses traits.—Mais revenons à la peinture, qui doit nous occuper spécialement.

Les plus anciennes églises étaient couvertes de fresques et de mosaïques. On vient d'en découvrir de fort curieuses sous d'épaisses couches de badigeon dans la plus célèbre des églises d'orient, à Sainte-Sophie de Constantinople. Saint-Marc de Venise étale encore ses graves peintures byzantines sur fond d'or. De l'orient et de l'Italie, l'ornementation polychrôme fut transportée

dans le nord, en France notamment où plusieurs grandes églises étaient peintes. La crypte de Chartres a conservé des fragments de fresques, qui semblent inspirées par celles qu'on a retrouvées dans les catacombes. La cathédrale d'Alby était ornée de scènes et de personnages sacrés multipliés avec profusion. Tout le monde connaît les peintures anciennes de Saint-Denis et de la Sainte-Chapelle à Paris. Saint-Géréon, à Cologne cet élégant édifice de l'architecture romano-byzantine, est rehaussé par une décoration merveilleusement appropriée à sa forme élancée. Sans aller si loin, Notre-Dame de Tournay présentait un système complet de polychrômie, qui embrassait toutes les parties de ce vaste édifice depuis les voûtes jusqu'au pavement, depuis le narthex jusqu'à l'abside du chœur; c'était un ensemble qui s'étendait à la toute Basilique, à la nef romane comme au chœur ogival, et qui lui imprimait un cachet remarquable de vigueur et d'originalité. Le temps et les mutilations ont presque partout effacé ces couleurs vives et tranchées, parmi lesquelles brillaient le rouge et le bleu comme dans les vitraux du XIIIe siècle. Cependant quelques spécimens quoi qu'un peu effacés, nous en sont restés comme le martyre de Sainte-Marguerite dans le transsept, peinture qui date du XIIe siècle, et qui est due à la générosité de la comtesse Marguerite de Flandres, mère de Baudouin de Constantinople, comme aussi à la chapelle des Trépassés, les anges nimbés et portant des philactères, composition naïve et gracieuse qui remonte à la seconde partie du XIIIe siècle.

On le voit, la polychrômie a été partout appliquée aux constructions : chez les Grecs, qui peignaient même leurs statues; chez les Romains, comme le prouvent les habitations de Pompeia; chez les premiers chrétiens, dont les images hiératiques nous sont révélées par les catacombes; enfin au moyen âge, dans les belles églises qu'élevaient la munificence de l'empereur Justinien ou la piété du roi Saint-Louis.

La Renaissance, comme on est convenu de l'appeler, ne suivit que rarement ces traditions; les temples qu'elle a élevés, à l'imitation des ordres grecs, n'en sont trop souvent qu'une copie imparfaite. Le goût des vitraux, cette merveilleuse création du génie moderne, va s'affaiblissant. La peinture, qui jusque-là s'était associée à la fortune de l'architecture, se soustrait à sa domination; les tableaux des maîtres appendus aux parois des temples y remplacent les fresques des artistes chrétiens. Alors aussi, les arts longtemps unis, se séparent, comme des frères quittent le foyer paternel. Le protestantisme, qui surgit à cette époque d'analyse et de discussion, les frappe de son souffle glacé. La flamme sacrée de l'enthousiasme en est souvent atteinte, et ne brille plus du même éclat. Bientôt après le philosophisme, qui fut la conséquence du protestantisme, achève d'abattre ce qui restait debout des croyances primitives, vieilles traditions du monde ancien. Il s'écroule enfin sous les coups redoublés du rationalisme moderne, ce violent destructeur, dont le passage n'est marqué que par des ruines. Les arts, fidèle copie de nos mœurs, sont entraînés vers ces pentes fatales et tombent dans le prosaïsme frivole ou vulgaire. Watteau et Boucher remplacent le peintre inspiré de Fiesole; le temple pseudo-grec de la Madeleine s'élève non loin de la cathédrale ogivale de Notre-Dame.

Aujourd'hui il semble qu'il y ait quelque retour vers les idées d'autrefois, du moins dans le domaine de l'art. Au lieu d'un architecte, qui par ordre de Louis XIV brise l'harmonie des lignes de la cathédrale de Paris, nous voyons la chambre des représentants voter libéralement des sommes considérables pour rétablir ce que le grand roi a détruit. Partout, en France en Allemagne, en Angleterre, s'élèvent des églises construites dans le style chrétien, et non-seulement on en construit de nouvelles, et en très-grand nombre, mais encore on restaure les anciennes, qui tombaient en ruines; on leur rend leur ancienne décoration en les ornant de vitraux et de peintures. Sous ce rapport qui fait surtout l'objet de nos observations, d'importants travaux ont été exécutés depuis trente ans dans l'Europe catholique.

Il me suffit d'indiquer pour la France, d'abord Versailles, qui abonde en œuvres grandioses; puis les fresques de Saint-Germain-des-Prés empreintes de tant de gravité et de noblesse, celles de Notre-Dame de Lorette, qui pour être dans une chapelle un peu profane, n'en sont pas moins la plupart d'un style fort élevé. L'église de la Madeleine a aussi des peintures brillantes, qui doivent être signalées. La Sainte-Chapelle a retrouvé la décoration et les vitraux, qui la faisaient briller aux yeux de son royal fondateur. A Saint-Denis, l'abside s'est revêtue dans ces derniers temps de couleurs polychrômes répandues avec profusion sur toutes les parties du chœur; mais il nous a paru que ces tons nuisaient à l'effet puissant de l'architecture de ce noble édifice du XIIIe siècle.

D'autres travaux en ce genre ont été exécutés en France, que nous ne pouvons rappeler dans une revue essentiellement rapide.

L'Allemagne aussi est entrée brillamment dans cette voie artistique. Munich, avec sa radieuse couronne de monuments si nombreux et si divers, élevés comme par enchantement sous l'inspiration de son roi poète, Munich seule est un musée, où abondent les œuvres les plus grandioses et les plus originales. Il suffit de nommer la glyptothèque, la pinacothèque, le palais royal, la basilique, le palais de l'électeur, et les noms célèbres de MM. Cornélius, Schnorr, Hess et Kaulbach, qui se sont associés à cette renaissance brillante mais un peu factice de la moderne Athènes allemande.

Des travaux moins connus en Europe, et qui cependant mériteraient de l'être, sont ceux qu'exécute dans la cathédrale de Spire M. Schrandolph, aux frais de ce même gouvernement bavarois, protecteur éclairé des arts. L'habile artiste a appliqué à la basilique romane un système d'ornementation parfaitement adapté à son architecture grandiose.

Une pensée profondément catholique a inspiré cette vaste composition. L'abside de la basilique est réservée aux représentations célestes du paradis; l'église triomphante s'y développe dans toute sa pompe, tandis que le transsept montre les scènes variées de l'église militante, figurée par le martyr de saint Étienne et la prédication de saint Bernard, dont la voix inspirée a retenti sous ces voûtes imposantes. Le dôme représente l'idée du sacrifice symbolisé par l'agneau mystique, placé sous la clef de voûte, et autour de lui, Melchisedech Abraham La Manne et Abel, qui sont dans l'Ancien Testament les images consacrées du Christ. Plus bas, sont les quatre grands prophètes qui ont prédit sa venue, et dessous, les quatre évangélistes qui ont écrit sa divine histoire. On le voit, dans l'immense tableau développé par le génie chrétien de l'artiste tout se lie et s'enchaîne, tout est puisé aux sources sacrées. L'exécution de cette grande œuvre, qui peut-être n'aura pas sa pareille, est à la hauteur du sujet. La partie décorative est traitée avec un goût parfait par M. Schazman, peintre bavarois.

Non loin de la ville impériale de Spire, et également sur les bords pittoresques du Rhin, s'est élevée depuis quelques années une église ogivale, d'un style un peu indécis, mais étalant à l'intérieur un luxe presque éblouissant de fresques des plus remarquables. L'église en est décorée dans toutes ses parties, et les richesses artistiques y sont accumulées avec une telle profusion, que l'œil s'en fatiguerait, si la fatigue était possible en pareil lieu. Cette brillante chapelle, dont la dépense effraierait le budget d'une nation, est construite aux frais et par la piété d'un gentilhomme allemand, le comte de Furstemberg. Les peintures sont dues à l'habile pinceau de MM. Deger, Muller et Stinbach.

Sans quitter le fleuve, nous trouvons à Coblence, dans la vieille église de Saint-Castor, des représentations symboliques sur fond d'or d'un effet puissant. Dans l'église abbatiale de Laach, le gouvernement prussien a fait exécuter une décoration polychrôme d'un style mesquin et peu en harmonie avec l'architecture merveilleuse de cette basilique romane. Le chœur de la cathédrale de Cologne a aussi reçu les inspirations artistiques de l'école de Dusseldorf; les peintures, dont elle a orné les parois de ce vaisseau élancé, sont certainement d'un dessin correct et d'un coloris gracieux, mais c'est pour nous une question de savoir, si elles ajoutent quelque chose à la sublimité du monument qu'elles recouvrent.

D'autres peintures murales ont été exécutées tant en Allemagne qu'en France; celles que nous venons de citer suffisent à prouver que ce genre de décoration y est tenu en grand honneur; les plus grands artistes, comme MM. Gros, Ingres, Cornélius, Hess s'y sont illustrés.

Mais en est-il de même en Belgique? Où sont les fresques exécutées par nos peintres? Tandis que la France et l'Allemagne présentent avec orgueil des pages brillantes de peinture monumentale, la Belgique en est encore dépourvue. Nos édifices civils, comme nos églises, sont tout bonnement, et je dirai presque, honteusement empâtés de chaux. De belles cathédrales, comme celles de Gand, de Bruxelles de Malines en sont déshonorées. On peut dire qu'en Belgique, grâce au bon goût des marguilliers, le badigeon est en honneur; pour des fresques, on n'en trouve nulle part, ou à peu près, pas même dans la nouvelle église de Saint-Joseph, élevée à grands frais dans le quartier Léopold, et cependant plus belle occasion ne pouvait s'offrir d'inaugurer chez nous la peinture monumentale. Notre école, qui ne manque certainement pas de renommée, et qui vient de la justifier à la dernière exposition, en est toujours à la peinture à l'huile, que l'immortel Géricault appelait la petite peinture. Je ne parle pas ici de l'essai qui vient d'être tenté au fronton de l'église de la Place Royale par M. Portaels, essai peu heureux d'ailleurs(*), et qui prouverait, s'il était nécessaire, que notre climat humide et obscur ne convient pas aux fresques exposées ainsi à tous les vents du ciel. Mais pourquoi débuter par peindre l'extérieur d'un édifice dépourvu à l'intérieur de toute décoration? La marche inverse semblerait plus rationelle. Le même artiste a exécuté avec plus de bonheur de graves peintures murales dans la petite église des frères de la doctrine chrétienne, mais l'exiguité de la chapelle nuit nécessairement à l'effet qu'elles pourraient produire. Quoi qu'il en soit, ce premier travail est fait pour donner de l'espoir et ouvre une carrière nouvelle au talent de nos artistes(**). Amonceler chaque année tableaux sur tableaux, et les superposer en couches régulières dans nos musées et nos cabinets, ne peut suffire à la réputation de notre jeune école. Il faut. qu'à l'exemple de Paris et de Munich, elle se fraie une voie plus large, et qu'elle prenne un plus libre essor. Elle doit avoir un autre but que de flatter nos vanités étroites, et de décorer nos mesquines habitations de scènes bourgeoises ou grotesques. Une mission plus haute lui est réservée; pour la remplir, il faut qu'elle élève les pensées de la nation, en étalant à ses yeux dans les monuments civils l'émouvant tableau des grandes actions de nos ancêtres, ou qu'elle inspire le sentiment religieux, en exposant sur les murailles de nos temples et sur les vitraux transparents les sublimes histoires du christianisme.

Parmi les anciens monuments du pays, il n'en est certainement pas de mieux approprié à la peinture monumentale que la cathédrale de Tournay; par sa grandeur comme par sa date, elle a beaucoup de rapports avec la basilique de Spire, que le roi de Bavière fait décorer avec tant de munificence. Le transsept roman surtout, avec son dôme élevé et ses deux absides circulaires, semble disposé exprès pour recevoir des peintures grandioses. Les vastes parois de la tour centrale, nues et vides aujourd'hui, font un disgracieux contraste avec l'ornementation architecturale de l'édifice; nulle place plus large et plus haute à la fois n'existe en Belgique pour une vaste composition de peinture. Une pareille œuvre exciterait sans doute l'ambition légitime de nos premiers artistes, et ils regarderaient certainement comme une bonne fortune d'attacher leur nom à la restauration du plus ancien et du plus imposant monument du pays. Il serait digne de notre gouvernement de seconder d'aussi nobles projets; par là, il atteindrait à la fois un double but, celui d'abord de restituer la vieille basilique tournaisienne à sa beauté primitive, et puis ensuite celui de diriger notre école nationale dans des voies plus élevées et dignes d'elle. Ainsi les succès qu'elle a déjà obtenus dans la peinture à l'huile, elle les pourrait continuer dans un style plus grandiose et un système plus complet; aux grandes pages des écoles de France et d'Allemagne, elle pourrait opposer de vastes compositions, qui achèveraient sans aucun doute d'assurer la renommée de son génie. Ainsi enfin, par cette noble direction et l'influence des idées spiritualistes, on parviendrait à combattre le penchant presque irrésistible du siècle vers les intérêts positifs, et les arts seraient préservés du danger qui les menace.

LE MAISTRE D'ANSTAING,
Membre du comité des arts et monuments en France.

(*) Nous ne partageons pas complètement l'opinion de l'auteur sur ce point; mais comme nous laissons le champ de la discussion libre, nous faisons nos réserves. (Voir notre travail sur l'Exposition des beaux-arts, 1 vol. in-4°.) (*Note du Rédacteur.*)

(*) « Parmi ces artistes, qui aspirent aux grandes et belles choses, nous devons, pour être juste, citer M. Van Eycken; ce peintre consciencieux est allé étudier en Allemagne ces nouveaux procédés de la peinture murale, notamment du *wasserglass*, et il a reçu du gouvernement la mission d'en faire l'application dans l'église de Notre-Dame de la Chapelle. Nous n'avons pas visité ses travaux, qui d'ailleurs ne sont pas encore terminés. Nous faisons le vœu qu'ils s'harmonisent avec l'architecture de ce curieux édifice. La peinture est comme un vêtement, il ne suffit par de ce faire riche, il faut surtout l'approprier au monument qu'il doit décorer. »

EMPLOI

DU DAGUERRÉOTYPE DANS LES ARTS.

DESSINS PHOTOGRAPHIES DE MM. CLAINE ET JACOBSON.

Leçons de M. Stas au Cercle artistique et littéraire.

Un nombreux auditoire composé d'artistes, de littérateurs et de simples curieux se pressait hier dans l'étroite galerie du Cercle. L'annonce d'une séance des plus intéressantes avait motivé cette affluence. M. Stas, devait en retraçant l'histoire de l'invention et des perfectionnements du daguerréotype, indiquer le parti qu'on peut tirer de ses applications aux diverses branches des arts du dessin. D'une autre part, on savait que MM. Claine et Jacobson, experts dans la pratique de la photographie, se proposaient de faire une exhibition des plus belles planches de leur curieux album pour venir en aide, pour la démonstration, aux théories du savant professeur. En fallait-il davantage pour provoquer un vif mouvement de curiosité ?

La première fois qu'il fut parlé de l'invention de M. Daguerre et des résultats obtenus de l'emploi de ces procédés alors enveloppés des mystères, on cria au miracle ou plutôt on plaça cette découverte, qualifiée d'apocryphe, au rang des fables mises en avant pour éprouver la crédulité publique. Le moyen de croire que le soleil se fit dessinateur, que des images vinssent se tracer d'elles-mêmes sur une plaque de métal et s'y fixer sous la seule influence des rayons lumineux ? Quand des preuves furent produites, on ne douta plus. On admira pendant quelque temps, puis on finit par trouver tout naturel ce qui d'abord avait été traité de chimérique. Bien des perfectionnements furent introduits dans les moyens d'action du daguerréotype et dans ses effets. On rendit les plaques plus sensibles, plus impressionnables, si nous pouvons nous exprimer ainsi; on parvint à se passer du concours immédiat des rayons solaires considérés originairement comme indispensables; on inventa la photographie qui consistait dans la possibilité de tirer un certain nombres d'épreuves de l'image produite, enfin on croit avoir trouvé des procédés pour faire en sorte que ce ne soient plus seulement les contours, les lumières et les ombres des objets, mais encore leurs teintes naturelles qui viennent se fixer sur la planche photographique. Tout cela ne cause plus de surprise: on est même devenu sévère à l'égard de la daguerréo-

typie; les dessins qui ne réalisent pas la perfection sont sévèrement critiqués, comme si des résultats même incomplets n'étaient déjà merveilleux.

A toute chose, il y a un début, un point de départ. Le point de départ de la daguerréotypie, c'est la chambre obscure. M. Stas a commencé par donner une description de cet instrument. Il est passé ensuite à l'analyse des opérations qui ont pour objet la préparation des planches. Au moyen d'expériences chimiques suivies avec intérêt par les assistants, le professeur a fait connaître de quelle manière la lumière exerçait son action sur les substances employées pour la production des images photographiques.

La daguerréotypie comprend une nombreuse série de faits appartenant les uns à la physique, les autres à la chimie. Suivant M. Stas, ceux qui pratiquent cet art font de l'empirisme, agissant par pratique, par routine, sans fonder leurs moyens d'action sur la base d'une théorie scientifique arrêtée. Ils observent les phénomènes sans chercher à les expliquer et mettent en œuvre des procédés chimiques dont il leur serait difficile de justifier scientifiquement l'emploi.

Nous ne suivrons pas M. Stas dans tous les développements où il est entré relativement à l'influence de la lumière sur les substances soumises à son action pour la formation des dessins photographiques. Ce qui donnait un haut intérêt à ces détails techniques, c'était de voir les paroles du professeur se traduire en faits dans une succession d'expériences concluantes. Nous n'avons pas les mêmes ressources à notre disposition.

La photographie définie par M. Stas : « L'art de fixer les images produites à l'aide de la lumière dans la chambre obscure» se divise en trois catégories ayant chacune des procédés d'exécution particuliers. Ce sont :

1° La photographie sur métal ou daguerréotypie.

2° La photographie sur papier.

3° La photographie sur verre.

Le professeur expose longuement la série de faits qui se passent dans la production de l'image photographique sur les plaques métalliques, et indique les procédés successivement découverts, soit pour rendre celles-ci plus impressionnables à l'action des rayons lumineux, soit pour remédier au défaut de l'extrême fragilité des dessins. La longueur des opérations était aussi, dans l'origine de la découverte, un grave inconvénient. Il ne fallait pas moins d'un quart d'heure pour que l'image se produisit, dans les circonstances les plus favorables. Ce temps a été réduit à un quart de seconde grâce à l'emploi de substances justement appelées accélératrices.

La photographie sur métal n'est pas exempte d'inconvénients; elle a contre elle le pri « élevé des planches du métal et l'embarras occasionné par le transport de celle-ci dans de certaines circonstances. Sous ce double rapport, la pothographie sur papier a sur son aînée une supériorité incontestable, outre qu'elle exige pour les opérations un attirail moins considérable et moins coûteux. Elle a cependant presque tous les avantages de la daguerréotypie.

Le véritable auteur de la photographie est Talbot, physicien anglais. Ce savant était même sur la voie de la découverte du procédé dont Daguerre poursuivait la recherche plusieurs années avant que celui-ci ne publiât son invention. Il prouva par des témoignages irrécusables qu'il avait dès 1834 obtenu des images photographiques, et ce fut en 1839 seulement que Daguerre fit part de sa découverte à l'Académie des sciences. Mais tout l'honneur de cette remarquable invention n'en demeura pas moins acquise à l'artiste français qui avait pour lui la priorité officiellement constatée.

La photographie sur papier demeura longtemps stationnaire. Vers 1847 un négociant français, M. Blanquart Evrard, de Lille, reprit les procédés de Talbot, les perfectionna en les simplifiant et en répandit l'usage. Le mérite principal de cette nouvelle application du daguerréotype était de permettre de tirer un certain nombre d'épreuves d'après l'image type recueillie dans la chambre obscure.

Le difficile ,en matière de photographie, est de trouver un papier ne contenant aucune matière minérale pouvant exercer une action chimique sur les substances employées à la préparation spéciale qu'on lui fait subir. En outre, le papier, de quelque bonne qualité qu'il soit, ne présente jamais une surface absolument polie, et d'ailleurs il manque de transparence. Pour remédier à ces défauts, un photographe français, chargé par son gouvernement de recueillir les vues d'une série de monuments,a imaginé de tremper les feuilles destinées à recevoir les images daguerriennes dans une dissolution de cire à une température de 100 degrés. Seulement comme le papier, ainsi préparé ne se comportait plus comme l'autre à l'égard des substances chimiques usitées dans la photographie, il fut obligé de neutraliser l'effet de la cire par d'autres opérations où M. Stas trouve encore plus d'empirisme que de théorie rationnelle.

On a cherché à remplacer le papier par une matière plus transparente et l'on s'est arrêté au verre. Les dessins photographiques exécutés par ce dernier procédé ont plus de netteté et plus de finesse. A l'appui de cette assertion. M. Stas expose à l'examen des assistants les épreuves d'un portrait qu'on reconnaît pour être celui de M. d'Aremberg et celui d'une vue de la place de l'Hôtel-de-Ville, dont les dessins types ont été pris sur verre.

Voilà bien des progrès depuis les premières applications du daguerréotype; mais on n'est pas au bout. M. Stas annonce à son auditoire que des essais ont été faits tout dernièrement en France pour produire directement les images sur papier sans qu'on soit obligé de prendre d'abord les dessins en sens inverse que les photographes appellent des négatives. Si ces essais sont couronnés de succès, ainsi qu'on l'assure, c'est tout une révolution dans l'art de la photographie.

Les images produites par la daguerréotypie sont parfaites à beaucoup d'égards. Cependant il leur manque une qualité essentielle ; il leur manque la vie, la couleur. Peut-on espérer produire des dessins photographiques colorés? M. Stas n'ose pas dire d'une manière absolue, car il sait mieux que personne combien d'impossibilités la science a réalisé, mais il ne pense pas qu'on parvienne à réaliser ce problème. La première raison de son doute, c'est qu'il n'existe aucune matière susceptible de prendre des teintes différentes sous l'action des rayons lumineux. A la vérité, on a beaucoup parlé depuis peu des expériences de M. Ed. Becquerel qui serait parvenu à fixer momentanément sur une planche daguérrienne les couleurs du spectre solaire; mais comme ces couleurs se sont évanouies dès que la planche a été exposée à la lumière, on ne peut pas considérer un pareil essai commme concluant.

M. Stas croit devoir terminer par quelques considérations sur la valeur artistique des desseins photographiés. Il ne dissimule pas à son auditoire qu'il éprouve à cela quelque embarras, attendu qu'il n'a (c'est lui qui parle) ni la connaissance, ni même le goût instinctif des beaux-arts. Après cet aveu d'une modestie sans doute exagérée, M. Stas énumère les obstacles qui s'opposent à ce que la photographie rende les tableaux qui ont besoin d'être animés par le coloris. Il croit ce moyen d'exécution particulièrement à la reproduction des monuments de l'architecture et de la sculpture. Il pense aussi, après des tentatives faites avec quelques succès en Angleterre, qu'on pourra remplacer pour de certains travaux, la daguerréotypie à la gravure en soumettant les planches du métal au sortir de la chambre obscure à l'action d'une substance chimique qui remplit, jusqu'à un certain point, l'office du burin. Dans tous les cas, il y a toujours l'économie du travail du dessinateur jointe à l'avantage d'une exactitude que ne donnerait pas même une réduction prise au pentographe.

Cet exposé de l'origine, du développement, des divers procédés et des applications possibles de la photographie n'a pas duré moins de deux heures. Il a été fait par M. Stas avec une remarquable lucidité. Le professeur a mis à la portée de son auditoire un nombreux ensemble de faits scientifiques, présentés de manière à ce qu'ils fussent compris des personnes les moins familières

avec la physique et la chimie. De longs applaudissements ont accueilli ses dernières paroles.

Après la leçon dont nous venons de donner une analyse bien imcomplète, les assistants ont examiné avec beaucoup d'intérêt une belle collection de dessins photographiques, pris par MM. Claine et Jacobson, et que ces habiles praticiens avaient bien voulu mettre pour cette circonstance à la disposition du Cercle. Ces dessins, représentant des vues de monuments, des groupes, des scènes, prises d'après nature, on peut le dire, sont d'une perfection d'exécution qu'on a universellement admirée.

Un autre album fort curieux et d'un genre tout nouveau a été vu dans la même séance. C'est celui de M. Muratori, artiste italien qui fait au moyen d'une paire de ciseaux ce que d'autres font avec le crayon. Les découpures de M. Muratori sont d'une pureté de forme, d'une délicatesse de travail qui leur donnent une valeur artistique dont ne peuvent pas se faire l'idée ceux qui ne les ont pas vus. Ce sont des tableaux complets, des figures, des fleurs, des animaux, le tout composé avec goût, d'un dessin irréprochable et d'un fini parfait. Du reste, M. Muratori s'est fait une véritable réputation dans le genre original qu'il s'est créé non seulement en Italie, mais à Paris et à Londres où les dames du monde se disputent ses découpures pour leurs albums. Plusieurs de ses dessins, s'il nous est permis de nous servir de ces termes, figuraient à l'Exposition de Londres, où ils ont été fort remarqués.

RÈGLEMENT

POUR

L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS A ANVERS.

CHAPITRE PREMIER.

ORGANISATION DE L'ADMINISTRATION DE L'ACADÉMIE.

Art 1er. L'Académie d'Anvers portera le titre d'*Académie royale d'Anvers*.

Art. 2. Cette institution a pour but principal l'enseignement approfondi de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de la gravure, ainsi que des sciences nécessaires à la culture de chacune de ces branches. Elle s'attache de plus à propager le goût des beaux-arts, à encourager et à protéger ceux qui les cultivent, par tous les moyens que son organisation comporte.

Art 3. L'Académie est administrée par un conseil dont la composition et les attributions sont déterminées ci-après.

Art. 4. Le conseil d'administration se compose de onze membres; trois en font partie de droit; à savoir:

Le gouverneur de la province, président;

Le bourgmestre de la ville, vice-président;

Le directeur de l'Académie, deuxième vice-président;

Deux membres sont choisis parmi les conseillers communaux;

Deux membres dans le corps enseignant,

Quatre membres parmi les amateurs des arts.

Ces huit membres sont nommés par le Roi, sur l'avis du conseil d'administration et du collége des bourgmestre et échevins.

Art. 5. Chaque année le conseil nomme dans son sein un secrétaire et un trésorier, dont les fonctions sont gratuites.

Il nomme un commis (greffier) chargé des écritures sous la direction du secrétaire; cet emploi est rétribué.

Le greffier peut être révoqué par le conseil.

Art. 6. Les huit membres du conseil qui n'en font pas partie de droit, sont successivement renouvelés, par moitié, dans chaque catégorie, de trois en trois ans. Les conseilliers sortants sont toujours rééligibles.

Lorsqu'une place viendra à vaquer extraordinairement, il y sera pourvu de la manière indiquée à l'art. 4, et le conseiller élu siégera jusqu'à l'expiration du terme des fonctions de celui qu'il remplace.

Art. 7. Lorsqu'un membre, sans motif valable, n'aura pas assisté à trois séances consécutives, il en sera fait rapport au gouverneur qui pourra provoquer son remplacement.

Art. Le conseil s'assemble une fois par mois, au jour déterminé dans le règlement d'ordre intérieur. Le conseil se réunit en outre chaque fois que, dans l'intérêt du service, le président ou celui qui le remplace croit devoir le convoquer.

Le secrétaire est chargé de faire les convocations; elles se font par écrit et à domicile, trois jours avant la réunion au plus tard, sauf le cas d'urgence; les billets de convocation mentionneront tous les objets qui doivent être traités.

Art. 9. Le conseil peut délibérer au nombre de cinq membres, et même dans les cas urgents, en nombre moindre, si, après une seconde convocation régulièrement faite, on ne parvient pas à réunir cinq membres: dans ce dernier cas, ses décisions ne seront que provisoires, et devront être confirmées dans la séance prochaine du conseil.

En cas d'empêchement du président et des deux vice-présidents, l'assemblée nomme un de ses membres pour la présider; elle pourvoit de la même manière à l'absence du secrétaire.

Art. 10. Les décisions du conseil sont prises à la majorité des voix; en cas de partage, la voix du président est prépondérante.

Art. 11. Le conseil règle les travaux du corps enseignant, conserve et surveille le Musée, ainsi que les autres indépendances de l'Académie dont il dirige généralement toutes les opérations.

Néanmoins, toute mesure importante relativement au Musée devra être soumise préablement à l'administration communale.

Art. 12. Le conseil arrête toutes les mesures qu'il croit nécessaires ou utiles à l'amélioration et au développement de l'instruction et aux progrès de l'enseignement.

Il présente, chaque année, au conseil communal et au gouvernement, après la distribution des prix, un rapport détaillé sur la situation de l'Académie.

Il nomme et révoque les professeurs adjoints et tous les employés de l'établissement.

Il approuve ou arrête les règlements d'ordre, soit pour la tenue et la police des classes; soit pour toute autre partie de l'administration.

Il examine et approuve les sujets des concours annuels.

Il prononce sur le renvoi des élèves.

Il provoque auprès du gouvernement la révocation et la mise à la retraite des professeurs.

Il correspond, pour tout ce qui concerne l'institution, avec l'administration de la ville et avec le gouverneur de la province.

Art. 13. Chaque année, avant l'ouverture des cours d'hivers, le conseil nomme, dans son sein, une commission de trois membres; savoir: le directeur qui la présidera et deux membres étrangers au corps enseignant. Cette commission prend toutes les mesures d'admistration journalière et de police qu'elle juge convenables; elle veille à ce que toute les parties de l'enseignement soient exactement données et suivies, et se concertent avec les professeurs.

Elle statue sur tout renvoi temporaire des élèves, qui excéderait le terme de huit jours.

Elle rend compte au conseil d'administration, dans sa plus prochaine séance, de toute mesure qu'elle aurait prise et qui ne serait pas de simple exécution.

Le Musée est compris dans sa surveillance.

La commission aura un règlement d'ordre et de service intérieur.

Art. 14. Le conseil forme, tous les ans, d'après les besoins du service, un budget qui doit être présenté, avant la fin de septembre, à la sanction de l'autorité communale et à l'approbation du Ministre de l'intérieur.

Art. 15. Toutes les dépenses tant fixes que variables sont payées, dans les limites du budget, sur des mandats signés par le directeur et contre-signés par le secrétaire.

Les dépenses fixes sont payées par trimestre.

Art. 16. Chaque année, au plus tard dans le courant du mois de

mai, le trésorier rend compte des recettes et dépenses de l'exercice précédent; ce compte, examiné et arrêté provisoirement par le conseil, est envoyé par lui à l'autorité communale et ensuite au gouvernement. Le conseil y joint les observations et les propositions qu'il juge utiles.

Art. 17. Le secrétaire est chargé de la tenue des procès-verbaux, de la correspondance et en général de toutes les écritures.

Il contre-signe toutes les pièces émanant du conseil.

Art. 18. Le directeur est nommé par le Roi, sur l'avis du conseil académique et du collége des bourgmestre et échevins.

Il a la direction générale et journalière des études. Il est chargé de l'exécution des décisions prises par le conseil et des mesures adoptées par la commission de surveillance. Toutes les pièces qu'il signe à cet effet sont contre-signées par le secrétaire.

Art. 19. Le directeur a sous sa responsabilité la garde et la conservation du Musée, ainsi que de la bibliothèque, des archives, des modèles et de tout le matériel appartenant à l'etablissement, dont un inventaire complet devra toujours exister en double expédition. L'une de ces expéditions est déposée à l'administration communale.

Le directeur est tenu d'habiter, dans l'Académie, le local qui lui est destiné.

Il ne peut s'absenter au delà de trois jours, sans en avoir obtenu l'autorisation du président du conseil académique : si l'absence devait se prolonger au delà de huit jours, le conseil en référera au Ministre de l'intérieur.

CHAPITRE II.

ENSEIGNEMENT.

Art. 20. L'enseignement est gratuit.

Les élèves sont admis à l'Académie par le directeur et le professeur de la classe pour laquelle ils se présentent; en cas de refus, ils peuvent s'adresser par écrit à la commission de surveillance.

Art. 21. L'enseignement est élémentaire, moyen et supérieur: il se donne pendant toute l'année; il est divisé en cours d'hivers et en cours d'été, conformément au programme ci-annexé.

Art. 22. Les élèves qui, au bout de quatre ans, ne seront pas jugés capables de passer dans les classes de l'enseignement moyen, ne pourront plus fréquenter l'Académie.

Art. 23. Aucun élève ne sera admis au cours supérieur, s'il ne fait preuve des dispositions suffisantes pour suivre avec fruit la carrière des beaux-arts. Un ouvrage fait sous les yeux des professeurs et jugé par un jury nommé par le conseil d'administration, décidera de son admission.

Art. 24. Les élèves du cours supérieur seront conduits au moins une fois par mois, dans le Musée, où leurs professeurs respectifs leur expliqueront les ouvrages des grands maîtres, en faisant ressortir leurs beautés et leurs différents caractères. Les autres collections d'objets d'art, tels que gravures, dessins, armures, plâtres, fourniront matière à de semblables exercices.

Art. 25. Les élèves des cours supérieurs qui n'auront pas les moyens nécessaires pour continuer leurs études artistiques, pourront, s'ils font preuve d'application et de dispositions extraordinaires, obtenir, sur la présentation du conseil d'administration, des bourses ou des secours du gouvernement.

Art. 26. Ceux qui auront achevé avec succès leurs études, pourront recevoir le titre : « *Élève de l'Académie royale d'Anvers.* »

Le conseil général d'administration en décernera le diplôme à ceux qu'il en aura jugés dignes. Les termes de ces diplômes varieront selon le degré de capacité de l'élève.

Art. 27. Le corps enseignant se compose ainsi qu'il suit :

D'un professeur, peintre d'histoire, chargé de toutes les parties de la haute instruction;

D'un professeur de principes de peinture et de genre;

D'un professeur de paysage et d'animaux;

D'un professeur de dessin;

D'un professeur de sculpture;

De trois professeurs d'architecture, dont un est spécialement chargé d'une classe d'architecture et de dessin appliqué aux arts et métiers;

D'un professeur d'archetecture navale;

D'un professeur de gravure;

D'un professeur de gravure sur bois;

De deux professeurs de principes de figures et d'ornements;

D'un professeur adjoint aux classes de figures et d'ornements;

D'un professeur de littérature, d'histoire et d'antiquités;

D'un professeur de géométrie;

D'un professeur d'anatomie;

D'autres classes pourront être crées, lorsque le besoin s'en fera sentir.

Tous les professeurs sont nommés par le Roi, sur l'avis du conseil académique et du collége des bourgmestre et échevins.

Art. 28. En cas d'empêchement momentané d'un des professeurs, le directeur désignera le professeur qui le remplacera. Néanmoins si l'empêchement dure plus d'un mois, il en est référé au conseil d'administration.

Art. 29. Chaque professeur statue de sa classe sur toute interdiction qui n'excède pas huit jours.

Art. 30. Les professeurs sont soumis, dans l'exercice de leurs fonctions, à l'autorité du directeur. Ils ne pourront s'absenter sans sa permission. Si l'absence doit se prolonger au delà de trois jours, ils devront en obtenir l'autorisation de la commission de surveillance journalière.

Art. 31. Chaque année, les élèves concourront dans leurs classes respectives pour les prix ordinaires.

L'objet et le nombre de ces concours sont déterminés par un règlement d'ordre intérieur.

Les concurrents doivent avoir fréquenté l'Académie au moins pendant un cours, soit d'hiver, soit d'été.

Art. 39. Les concours sont jugés par un jury, nommé par le conseil. Le jury peut s'adjoindre les membres de l'Académie qu'il trouvera convenable d'inviter.

Vrt. 33. Les élèves qui ont remporté le premier prix dans une classe ne peuvent plus être admis à y concourir.

CHAPITRE III.

DE L'ACADÉMIE COMME ÉTABLISSEMENT D'ENCOURAGEMENT ET DE PERFECTIONNEMENT POUR LES BEAUX-ARTS.

Art. 34. Il sera établi, dans les locaux de l'Académie, des ateliers permanents de peinture, de sculpture, d'architecture et de gravure. Ils seront sous la direction supérieure du directeur de l'Académie.

Art. 35. Les ateliers pourront être fréquentés par tous les artistes tant regnicoles qu'étrangers, qui seront jugés capables de le faire avec fruit et qui promettent de parcourir avec honneur la carrière des beaux-arts. Un jury, nommé à cet effet par le conseil, décide de leur admission.

S'il se présentait un plus grand nombre de candidats que les locaux ne permettraient d'en recevoir, leur admission aurait lieu à la suite d'un concours.

Les frais des modèles autres que ceux que possède l'Académie, seront à la charge des artistes.

Art. 36. Les artistes admis aux ateliers pourront les fréquenter pendant un temps indéterminé, toutefois, le conseil d'administration pourra exclure tous ceux qui ne se conduiront pas convenablement ou dont les progrès ne seraient pas reconnus satisfaisants.

Ils auront accès au musée, à la bibliothèque et aux collections d'objets dont il est parlé à l'art. 40, en se conformant aux mesures de police et de surveillance à déterminer par un règlement d'ordre intérieur.

Art, 37. Les ateliers seront ouverts tous les jours non fériés pendant toute la journée.

Un règlement d'ordre intérieur fixera les heures d'ouverture et de fermeture, d'après les saisons.

Art. 38. Chaque atelier sera sous la direction spéciale d'un professeur de l'Académie, qui pourra proposer au conseil d'administration le renvoi temporaire ou définitif de ceux qui en troubleraient l'ordre.

Art. 39. Le conseil général d'administration donne ses soins à la conservation du Musée, et cherche à compléter autant que possible

Willrandt inv^t et pinx^t — Imp des Beaux-Arts 16 pass du Prince — Warnots lith

UN SACRIFICE CHEZ LES DRUIDES.

la collection des tableaux de maîtres anciens et modernes nécessaires aux études de l'Académie. Il fait à cet égard toutes les propositions qu'il juge convenables, à l'administration communale et au gouvernement.

Art. 40. Il sera formé, dans le même but, des collections de plâtres, de dessins, de gravures, d'armures, etc., tant par les soins du gouvernement qu'au moyen de ressources disponibles du budget et des dons des particuliers.

Le gouvernement fera déposer à l'Académie les objets d'art qui se trouveraient en double dans les collections de l'État.

Art. 41. Le conseil d'administration s'occupera aussi de compléter, dans la bibliothèque de l'Académie, la collection des ouvrages les plus nécessaires aux études des artistes.

Il prendra à cet effet les mêmes mesures que pour le Musée et pour les colletions d'objets d'art. Il fera en sorte de recevoir les publications les plus intéressantes pour les arts, qui paraissent dans le pays et à l'étranger.

Art. 42. Tous les ans, il y a un grand concours pour les prix institués par l'art. 14 de l'arrêté royal du 13 avril 1817 et par l'arrêté royal du 24 février 1847.

Outre le grand prix, il peut être décerné un second prix et une mention honorable.

Le second prix consiste en une médaille d'or de la valeur de trois cents francs. Il peut être accordé en partage, ainsi que la mention honorable.

Les différentes branches des beaux-arts sont appelées à concourir périodiquement dans l'ordre suivant :

La peinture,
La gravure,
L'architecture,
La peinture,
La sculpture,
La peinture,
L'architecture,
La peinture,
La gravure,
La sculpture,
La peinture,
L'architecture,
La sculpture.

L'époque de l'ouverture du concours est annoncée, par la voie du *Moniteur*, au moins trois mois d'avance.

Tout artiste belge ou naturalisé qui n'a pas atteint l'âge de trente ans, peut être admis à concourir. Il s'adresse à cet effet, par écrit ou en personne, au conseil de l'Académie royale d'Anvers, au plus tard quinze jours avant la date fixée pour l'ouverture du concours.

Le nombre des concurrents est limité à six. Il y aura un concours préparatoire chaque fois que le nombre des concurrents inscrits dépassera ce chiffre.

Pour juger ce concours préparatoire, le gouvernement nommera une commission de sept membres, dont trois au moins devront appartenir au conseil de l'Académie.

Art. 43. Le conseil fait choix de plusieurs sujets pour le concours, le sort désigne celui que les concurrents auront à traiter ; ils en feront l'esquisse d'après un programme donné. Ils travaillent dans des loges séparées, et, pendant l'exécution de l'esquisse, ils n'ont de communication avec personne.

Art. 44. Les concurrents sont tenus d'achever l'esquisse, dans le délai à fixer par le conseil. Après ce délai, l'esquisse est scellée sous glace par un délégué du conseil, en présence du concurrent, qui est tenu d'en faire la copie dans un temps déterminé. C'est d'après cette copie qu'il exécute l'ouvrage qui doit concourir.

Le conseil prendra, s'il y a lieu, d'autres dispositions à l'égard de ce concours.

Art. 45. A l'expiration du terme fixé pour leur achèvement, les ouvrages du concours seront exposés publiquement, pendant huit jours, et ensuite jugés par un jury composé, au moins de sept, et, au plus, de onze membres, à nommer par le gouvernement.

Art. 46. Le jury examine en premier lieu si l'ensemble des ouvrages offre un degré de mérite suffisant pour que le grand prix puisse être adjugé.

Si l'opinion de la majorité est négative sur ce point, le montant de la pension sera réservé, durant les quatre années, pour être réparti en encouragements particuliers à de jeunes artistes de mérite, et, dans ce cas, le conseil adressera annuellement ses propositions au gouvernement.

Si le jury est d'avis qu'il y a lieu d'accorder le prix, il examine :

1° Si les concurrents ont suivi le programme ;

2° Si chaque ouvrage est conforme à son esquisse ;

3° Si les limites données pour la grandeur des figures ont été observées.

Tout ouvrage qui, à l'égard de ces trois points, ne satisfait pas aux qualités requises, doit être écarté du concours.

Le jury vote à haute voix, et toutes ses décisions sont prises à la majorité des suffrages; en cas de parité, la voix du président est décisive.

Le procès-verbal est rédigé, séance tenante, et signé par tous les membres présents. Il est ensuite remis au président du conseil de l'Académie, chargé de le faire parvenir au gouvernement.

Les membres du jury non domiciliés à Anvers ont droit à une indemnité de déplacement qui sera fixée par le gouvernement.

Les résultats du concours sont proclamés dans une séance solennelle, à laquelle sont invités les membres du jury, le conseil d'administration de l'Académie royale d'Anvers, et les directeurs des écoles auxquelles appartiennent les lauréats.

Art. 47. Le lauréat âgé de moins de 21 ans ne jouira de la pension qu'après avoir atteint cet âge.

Les termes de la pension échus avant cette époque seront déposés dans la caisse de l'Académie.

Art. 48. Le lauréat du grand concours de peinture, de sculpture, d'architecture ou de gravure, sera examiné par un jury nommé par le Ministre de l'intérieur et présidé, suivant la nature de l'ouvrage couronné, par un artiste peintre, sculpteur, architecte ou graveur. Ce jury sera composé de telle sorte que chacune des matières indiquées aux programmes, qui seront rédigés par le ministère de l'intérieur, y sera représentée par un membre.

Si le lauréat est porteur de diplômes ou de certificats attestant qu'il a déjà subi un examen légal sur une ou plusieurs des matières mentionnées aux programmes, il sera dispensé de l'examen sur cette partie.

L'examen a lieu oralement et par écrit. Toutefois, sauf en ce qui concerne la rédaction française, le jury peut dispenser de l'épreuve par écrit le lauréat qui lui a fourni par ses réponses orales la preuve d'une instruction suffisante.

Après l'examen, le jury se posera d'abord cette question : « *Le lauréat possède-t-il les connaissances nécessaires pour profiter de son séjour à l'étranger ?* » Si la réponse est affirmative, le gouvernement autorise son départ immédiat ; si, au contraire, la réponse est négative, le jury indiquera les matières sur lesquelles le lauréat laisse à désirer, et fixera le délai après lequel il sera appelé à un second examen sur ces mêmes matières.

Le jury s'appliquera surtout à découvrir dans le lauréat les notions littéraires et scientifiques acquises ; il se fera rendre compte à cet effet du mode d'éducation auquel il a été soumis, sans s'attacher plutôt à tel système d'instruction qu'à tel autre. Il commencera par demander au lauréat lui-même ces indications, qui devront servir de guide dans la conduite de l'examen. Il ne perdra point de vue la destination spéciale de l'artiste et s'attachera moins à la théorie qu'à la pratique.

Le gouvernement pourra allouer au lauréat qui ne serait pas jugé suffisamment instruit, un subside proportionné au délai fixé par le jury pour le second examen. Si, dans ce second examen, le lauréat ne répond pas encore d'une manière satisfaisante, le subside ne sera plus continué et la pension restera suspendue. Enfin, si dans un troisième examen, le lauréat ne satisfait pas encore, il perdra tout droit à la pension.

Art. 49. Le but principal du grand prix étant de procurer à l'artiste qui le remporte les moyens de poursuivre ses études à l'étranger, le conseil émettra son avis sur le choix des pays qu'il lui sera utile de visiter, sur l'opportunité de son départ, sur la durée de son séjour dans les villes les plus renommées et sur tous les autres points qui paraîtront au conseil mériter d'être pris en considération afin que le lauréat retire de ses quatre années de pension le plus de fruit possible.

Art. 50. Pendant son séjour à l'étranger, le lauréat correspondra régulièrement avec le directeur de l'Académie royale d'Anvers, et, tous les trois mois, il adressera au conseil de ladite Académie un rapport détaillé sur ces études et sur les objets qui s'y rattachent. Ce rapport sera communiqué, par l'intermédiaire du gouvernement, à l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique.

Art. 51. Après l'expiration des deux premières années, le lauréat est tenu d'envoyer sur l'invitation du conseil et aux frais de l'Académie royale d'Anvers, un de ses ouvrages dont il conserve la propriété. Cet ouvrage est exposé publiquement à Anvers et à Bruxelles. A la suite de cette exhibition, le conseil adresse à l'artiste ses observations qu'il communique en même temps au gouvernement. A son retour, le lauréat est tenu d'exposer un autre de ses ouvrages dans les deux villes précitées.

Art. 52. La pension sera payée au lauréat par semestre et d'avance, le premier semestre intégralement, et pour les semestres suivants, il lui sera fait une retenue de 1/8 ; le montant de ces diverses retenues lui sera remis à son retour dans le pays. S'il vient à mourir avant la fin des quatre années de ses études à l'étranger, ou si, par une inconduite notoire, il se rendrait indigne de la distinction qu'il a reçue, le conseil provoquera la suppression de sa pension et agira, pour la partie non échue, comme il est dit pour le cas où le prix n'aurait pas été adjugé.

Art. 53. Lorsqu'il s'agit de délibérer sur la suppression d'une pension, la réunion des deux tiers des membres du conseil est nécessaire, et la suppression n'est résolue qu'à la majorité des deux tiers des votants. Il en sera fait rapport au gouvernement, qui statuera définitivement.

CHAPITRE IV.

DU CORPS ACADÉMIQUE.

Art. 54. Le corps académique est composé :

1° De membres effectifs au nombre de vingt-cinq au plus, dont quinze Belges et dix étrangers, choisis parmi les artistes les plus distingués. Ils prennent le titre de *membres de l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers*. Ils sont nommés par les membres effectifs eux-mêmes, sous l'approbation du Roi ;

2° De membres agrégés ;

3° De membres honoraires.

Art. 55. Pour être élu membres de l'Académie, il faut avoir obtenu les trois quarts des voix des membres effectifs présents à la séance d'élection. Pour procéder à une élection, dix membres effectifs au moins doivent être réunis. Les candidatures auxquelles il n'aura pas été pourvu après trois tours de scrutin, resteront vacantes durant un an. Si après l'année et un scrutin trois fois renouvelé encore, la place vacante n'a pas été remplie, il y sera pourvu par le Roi ;

Art. 56. Les membres effectifs s'associent, sous le titre de *membres agrégés*, vingt artistes belges et vingt-cinq artistes étrangers. Ils nommeront également des *membres honoraires*, pris parmi les protecteurs et les amateurs des arts, tant du pays que de l'étranger. Ces nominations se feront également à la majorité des trois quarts des voix des membres effectifs présents réunis au nombre de dix au moins.

Art. 57. Les membres agrégés et honoraires assisteront aux réunions du corps académique, mais sans y avoir voix délibérative.

Art. 58. La réception des membres effectifs a lieu dans la séance solennelle dont il est parlé à l'art. 64, et dans laquelle il leur sera remis le diplôme de leur nomination.

Art. 59. Tout membre effectif sera tenu d'exécuter une œuvre pour le Musée d'Anvers et de s'entendre à cet effet avec le conseil d'administration de l'Académie, afin de stipuler l'indemnité qui pourra lui être accordée de ce chef et l'époque endéans laquelle l'œuvre devra être remise au Musée.

Le conseil d'administration de l'Académie désignera successivement les académiciens qui, conformément au paragraphe précédent, auront à exécuter une œuvre pour le Musée.

Ces productions, ainsi que les portraits de leurs auteurs, dont ceux-ci auraient fait hommage, seront placés dans salon spécialement consacré à cette destination et désigné sous le nom de *Musée des Académiciens*.

Art. 60. Les conventions à intervenir en exécution du premier paragraphe de l'article précédent seront soumises à l'approbation de l'administration communale d'Anvers et du gouvernement.

Art. 61. Les frais à résulter de l'exécution des dispositions qui précèdent seront supportés, comme toutes les autres dépenses de l'Académie, moitié par la ville d'Anvers et moitié par l'État. L'un et l'autre affectent annuellement à cette destination une somme de deux mille cinq cents francs, formant ensemble une dotation spéciale de cinq mille francs.

Art. 62. Les membres du corps académique ont en tout temps accès aux collections d'objets d'art et de science de l'Académie et de l'État.

Art. 63. Les membres effectifs pourront porter un costume qui sera ultérieurement déterminé par le Roi.

Art. 64. Tous les ans, le lundi de la fête communale, le corps académique se réunit à Anvers en séance solennelle et publique. Avant de commencer les travaux, les membres effectifs forment parmi eux un bureau composé d'un président, de deux membres et d'un secrétaire.

Art. 65. La séance publique s'ouvrira par la lecture du procès-verbal de la séance précédente.

On procédera ensuite à la réception des membres effectifs dont la nomination aura été approuvée par le Roi.

Il sera aussi donné lecture du rapport général adressé au corps académique par le conseil d'administration de l'Académie sur les travaux et la situation de l'école. Ce rapport devra être imprimé et mis à la disposition des membres effectifs huit jours au moins avant la séance.

Art. 66. Le lendemain il y aura une séance particulière du corps académique.

On y discutera les propositions qui seraient faites dans l'intérêt de l'enseignement et du progrès des arts. Le rapport présenté dans la séance de la veille par le conseil d'administration de l'Académie fera, s'il y a lieu, l'objet des observations de l'assemblée. Les membres effectifs procéderont ensuite à la nomination aux siéges vacants d'académiciens, de la manière prescrite à l'art. 55.

Disposition transitoire.

La première nomination des membres effectifs du corps académique sera faite directement par le Roi.

Notre Ministre de l'intérieur est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Bruxelles, le 29 décembre 1851.

LÉOPOLD.

Par le Roi :
Le Ministre de l'intérieur,
CH. ROGIER.

Première division.

ENSEIGNEMENT ÉLÉMENTAIRE.

Cours d'hiver et d'été.

Dessin linéaire. — Ornement au trait. — Grands ornements ombrés. — Têtes au trait. — Figure au trait. — Têtes et figures ombrées. — Géométrie à trois étendues. — Ordres d'architecture.

Deuxième division.

ENSEIGNEMENT MOYEN.

PEINTURE D'HISTOIRE.

Cours d'hiver.

Dessin d'après l'antique. — Dessin d'après nature. — Perspective pittoresque. — Anatomie. — Expression. — Composition.

Cours d'été.

Dessin d'après l'antique. — Expression. — Composition. — Des-

sin et peinture d'après le modèle vivant. — Anatomie. — Copie de tableaux, — Histoire.

PEINTURE DE GENRE.

Cours d'hiver.

Dessin d'après le modèle habillé. — Expression. — Composition de genre. — Perspective.

Cours d'été.

Dessin et peinture d'après le modèle habillé et accessoires. — Expression. — Compositions de genre. — Copie de tableaux.

PAYSAGES ET ANIMAUX.

Cours d'hiver.

Dessin de paysage. — Dessin d'animaux et de figures. — Composition de paysage. — Perspective.

Cours d'été.

Dessin et peinture de paysages, d'animaux et de figures. — Compositions de paysage. — Perspective.

SCULPTURE.

Cours d'hiver.

Petits et grands ornements : modelage. — Principes de têtes. — Grandes têtes et figures. = Modelage d'après l'antique. — Anatomie. Expression. — Composition.

Cours d'été.

Petits et grands ornements : modelage. — Principes de têtes. — Grandes têtes et figures. — Modelage d'après l'antique. — Modelage d'après l'antique. — Modelage d'après le modèle vivant. — Expression. — Composition. — Sculpture du bois. — Sculpture de marbre et pierres. — Anatomie.

ARCHITECTURE.

Cours d'hiver et d'été.

Stéréotomie. — Constructions et connaissance des matériaux. — Coupe des pierres. — Compositions d'habitations particulières.

ARCHITECTURE NAVALE.

Cours d'hiver et d'été.

Composition de plans de navires. — Construction pratique.—Application de la stéréotomie aux corps flottants, en repos et en mouvement.

GRAVURE.

Cours d'hiver et d'été.

Maniement du burin. — Copie au burin.

Gravure sur cuivre et sur acier.

Au burin. — A l'eau-forte. — A la pointe sèche.

Gravure sur bois.

Classe de tailles. — Gravure de sujets plus ou moins compliqués.

Médailles.

Modelage en terre glaise. — Modelage en cire. — Gravure en médailles.

Troisième Division.

ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR.

PEINTURE D'HISTOIRE.

Études. — Compositions. — Tableaux.

PEINTURE DE GENRE.

Études. — Compositions. — Tableaux.

PAYSAGES ET ANIMAUX.

Études. — Compositions. — Tableaux.

SCULPTURE.

Compositions. — Statues et bas-reliefs.

ARCHITECTURE.

Ornementation architecturale.—Ordres des diverses architectures. — Composition d'édifices et monuments publics.

ARCHITECTURE NAVALE.

Théorie de l'architecture navale. — Nomenclature maritime. — Application d'ornements et figures. — Marine pittoresque ; application de l'architecture civile.

GRAVURE.

Gravure d'après tableaux. — Études. — Compositions.
Cours oral sur les théories, la philosophie et l'histoire des arts.
Cours d'histoire, d'antiquités, de littérature et de mythologie.
Vu pour être annexé à Notre arrêté de ce jour.

Bruxelles, le 29 décembre 1851.

Par le Roi : LÉOPOLD.

Le Ministre de l'intérieur,
CH. ROGIER.

Institution d'un concours entre les Académies des beaux-arts et les écoles de dessin.

RAPPORT AU ROI.

SIRE,

Pour reconnaître, dans les établissements d'instruction, l'état des études, il n'est peut-être pas de moyen plus efficace qu'un concours entre toutes les institutions intéressées. C'est ainsi que le concours essayé dès 1840 entre les athénées et les colléges subventionnés par l'État, a permis au gouvernement de se rendre compte de la situation de ces établissements et de préparer les éléments de leur réorganisation.

Il est d'autres écoles également dignes de la sollicitude du gouvernement. Ce sont les établissements destinés à l'enseignement des arts graphiques et plastiques (Académies et écoles des beaux-arts.) Ces établissements n'ont pas seulement pour but de former des artistes ; ils doivent répandre dans la classe des artisans qui, composent la grande majorité des élèves, les notions nécessaires pour qu'ils apportent, dans la pratique des industries qu'ils exerceront un jour, le goût et la distinction sans lesquels ces industries ne pourraient lutter avec celles des autres pays. Sous ce dernier rapport, les Académies et les écoles de dessin sont appelées à rendre d'importants services.

La plupart des institutions de cette catégorie ont été fondées en Belgique par le gouvernement de Marie-Thérèse ; le gouvernement des Pays-Bas régla plus tard l'enseignement des beaux-arts, par un arrêté du 13 avril 1817; enfin, le gouvernement de Votre Majesté n'a cessé de l'encourager par l'allocation de subsides et de médailles.

Cependant les écoles de dessin attendent encore une organisation en harmonie avec les progrès des arts et les besoins de l'époque. Elles se trouvent dans une situation transitoire, sans direction uniforme, sans impulsion suffisante. Il y a donc beaucoup à faire pour régulariser, développer et perfectionner l'enseignement général et populaire des arts graphiques et plastiques.

Le concours révélera les lacunes les plus importantes de cet enseignement et indiquera au gouvernement les améliorations dont il est susceptible.

D'après ces considérations, j'ai l'honneur de proposer à Votre Majesté d'instituer en 1852 un concours général entre les établissements destinés à l'enseignement des arts plastiques et graphiques (Académies et écoles des beaux-arts), qui reçoivent de l'État des subsides ou des médailles d'encouragement.

Le Ministre de l'intérieur,
CH. ROGIER.

LÉOPOLD, Roi des Belges,

A tous présents et à venir, SALUT.

Sur la proposition de Notre Ministre de l'intérieur,

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1er. Un concours sera institué en 1852 entre les établissements destinés à l'enseignement des arts plastiques et graphiques

(Académies et écoles des beaux-arts,) qui reçoivent de l'État des subsides ou des médailles d'encouragement pour leurs élèves.

Art. 2. Les dispositions réglementaires seront prises par Notre Ministre de l'intérieur, chargé de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Bruxelles, le 29 décembre 1851.

LÉOPOLD.

Par le Roi :
Le Ministre de l'intérieur,
CH. ROGIER.

COLLECTION DE TABLEAUX

DE FEU

M. le baron de NAGEL VAN AMPSEN,

MINISTRE D'ÉTAT, ETC., ETC., ETC.

Vendue à La Haye, le 5 septembre 1851.

Nous pensons que les amateurs de beaux-arts ne liront pas sans quelque intérêt la notice comparative des prix auxquels les tableaux de la collection de feu M. le baron de Nagell ont été payés il y a quelques années, avec ceux auxquels on les a adjugés publiquement à La Haye, le 5 septembre 1851.

M. le baron de Nagell émigra en Angleterre, lors de l'envahissement de la Hollande par les armées françaises en 1794. Déjà amateur distingué avant cette époque, il emporta une série de tableaux des écoles néerlandaises, tous ouvrages de première ligne, et qu'il livra en grande partie aux enchères vers 1797.

Rentré en Hollande en 1813, il rapporta quelques-uns de ses tableaux, qui devinrent le noyau de la nouvelle collection dont on vient de faire la vente, et dont les amateurs se sont disputé la possession au poids de l'or.

Doué d'un goût exquis, joint à des connaissances réelles, M. de Nagell avait consacré une partie de sa vie à rassembler une des plus intéressantes collections de tableaux connues en Hollande. Le choix le plus délicat y avait présidé. Aussi rien n'y était médiocre. Les œuvres des artistes de second ordre étaient choisies de manière à pouvoir se soutenir à côté de celles des peintres classés en première ligne. Il y avait harmonie complète. Ainsi on voyait briller à côté d'un Paul Potter un Albert Klomp, un Quiryn Brekelencamp à côté de Jean Steen, un Capelle en regard d'une œuvre de l'immortel Guillaume Vandevelde, un Guillaume Van Romein, près d'un Carle Dujardin, etc., etc.

Quant à nous, qui avons assisté à la formation de ce beau cabinet et qui en avons en grande partie fourni les œuvres précieuses, en indiquer l'historique nous a semblé offrir quelque intérêt pour les amateurs qui ont le noble goût de collectionner des tableaux ; indiquer la variation des prix auxquels elles ont été vendues depuis une trentaine d'années doit également intéresser le monde artistique. D'après ce résultat, je le dis avec douleur, si depuis notre nouvelle ère politique, on avait suivi nos conseils sans cesse renouvelés auprès de notre gouvernement, et qui consistaient à faire consacrer à l'achat de tableaux 50 mille fr. par année, nous serions aujourd'hui en possession d'un de plus beaux Musées du monde. Mais il est trop tard; et, à moins de payer quatre fois la valeur, nos artistes seront obligés d'aller à l'étranger s'ils veulent étudier et consulter les productions de leurs célèbres devanciers. Comme on le verra dans le relevé de la vente de cette collection de tableaux, c'est de 1817 à 1834 que nous avons fourni la plupart des œuvres dont elle se composait. Nous avions la confiance entière de son illustre possesseur ; il a été notre ami, et le guide de notre jeunesse.

Voilà la cinquième collection livrée aux enchères et dont on nous avait confié la formation ; la première est celle de M. Erard, vendue à Paris, en 1832 ; elle nous devait la plus grande partie de ses chefs-d'œuvre; la 2e est celle de sir Charles Bagot, ambassadeur Britannique près du cabinet des Pays-Bas, vendue à Londres en 1836; la 3e celle de M. le colonel Biré, vendue à Paris 1841, peu nombreuse il est vrai, mais composée d'œuvres parfaitement choisies ; et enfin la 4e était la galerie de M. le baron Verstolck Van Soelen, ministre des affaires étrangères à La Haye, laquelle fut vendue en 1846 de la main à la main à une compagnie de spéculateurs anglais.

La vente des quatre premières de ces collections a fourni plus de trois fois la valeur des prix coûtants. Car les beaux tableaux deviennent de jour en jour plus rares. Les musées qui se créent dans l'Europe entière, les retirent à jamais du commerce. Joignez à ce fait l'augmentation incessante de la fortune publique. Dès lors peut-on prévoir où la valeur des objets d'art anciens s'arrêtera?

La collection de M. le baron de Nagell se composait de 94 tableaux ayant coûté 88,825 fr. Elle a produit en vente publique 203,045 fr. Donc elle a offert un bénéfice de 114,220 fr., bénéfice qui ne porte que sur les tableaux dont nous connaissons l'origine. Les autres sont au nombre de 45; nous en avons établi le prix d'achat, d'après le prix de la vente, mais il est plutôt à présumer que ces tableaux ont été vendus environ trois fois, ce qu'ils avaient coûté à leur propriétaire.

HERIS.

Bruxelles, le 10 février 1852.

Relevé du prix d'achat des tableaux de la collection de feu M. le baron de Nagell Van Ampsen, acquis de 1817-1834, et du prix auquel ils ont été adjugés en vente publique à La Haye, le 5 septembre 1851.

N° DU CATALOGUE.	NOMS DES MAITRES.	SUJETS.	PRIX DE revient	PROVENANCE.	ANNÉES.	PRIX de VENTE.	ACQUÉREURS.
1	G. Van Aelst.	Nature morte.	400	Heris.	1818	535	E. Le Roi.
2	Q. Brekelencamp.	Intérieur de ferme.	200	Id.	1818	378	Pescatore.
3	S. De Bray.	Portrait de femme.	1,140	On l'ignore.		1,140	Id.
4	J. Both.	Paysage en Italie.	2,500	Heris.	1818	5,005	Id.
5	A. Beerenstraaten.	Vue de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam.	350	Id.	1819	1,158	Lamme.
6	L. Backhuysen.	Le naufrage.	800	Id.	1820	1,140	Roos.
7	C. Bega.	La partie de musique.	600	Id.	1821	1,570	Pescatore.
8	Id.	Intérieur avec figures.	750	Coclers.	1818	1,853	Id.
9	A. Cuyp.	Marine.	2,750	Cristie, Londres.	1799	20,475	E. Le Roi.
10	Id.	Paysage en Italie.	1,136	Inconnu.		1,136	Tleysen.
11	Id.	Prairie avec bétail.	5,682	Id.		5,682	Van der Hoop.
12	Attribué au même.	Intérieur de la ville de Harlem.	227	Id.		227	Bon Van Heekeren.
13	Id.	Paysage.	114	Id.		114	Slaes.
14	J, Capelle (Van de).	Eau calme.	450	Heris.	1834	3,525	Pescatore.
15	G. Codde.	Deux petits portraits.	580	Inconnu.		580	Id.
16	C. Decker.	Paysage.	225	id.		225	Seroot.
17	A. Van Everdingen.	Paysage en Norvège.	950	Heris.	1817	1,365	Roos.
18	Van Goyen.	Paysage.	438	Inconnu.		438	Bon Van Heekeren.
		A reporter.	19,292	A reporter.		46,546	

N° DU CATALOGUE.	NOMS DES MAITRES.	SUJETS.	PRIX de revient	PROVENANCE.	ANNÉES.	PRIX de VENTE.	ACQUÉREURS.
		Report. . .	19,292	Report. .		46,546	
19	Van Goyen.	Paysage.	340	Inconnu.		340	E. Le Roi.
20	Id.	Eau calme.	306	Id.		306	De Reus.
21	Id.	Marine.	239	Id.		239	Id.
22	Id.	Rivière bordée d'une digue avec figures.	140	Id.		140	Pescatore.
23	De Gelder.	Scène de la Bible (les s^tes Femmes au sépulc. du Christ.)	93	Id.		93	Hoof.
24	De Heusch et J. Lingelbach.	Paysage avec figures.	300	Coclers.	1819	569	Roos.
25	Vander Hagen et A. Vande Velde.	Tableau de famille.	900	Heris.	1827	3,980	Pescatore.
26	S. Van Hoogstraaten.	Vieille femme lisant (esquisse).	115	Inconnu.		115	Soenbeek.
27	P. D. Hooghe.	Intérieur de vestibule.	305	Id.		305	Saoot.
28	J. Haekaert et J. Lingelbach.	Paysage en Italie.	350	Heris.	1822	637	E. Le Roi.
29	J. Vander Heiden et A. Vandevelde.	Entrée d'une ville.	2,615	Gol.	1833	12,512	Id.
30	J. Van der Heiden et E. Vander Neer.	Vue d'Elten sur le Rhin.	2,400	Coclers.	1817	5,451	Pescatore.
31	C. Dujardin.	La cour d'auberge.	4,220	Gol.	1833	4,549	Roos.
32	Ph. De Koninck.	Paysage panoramatique.	800	Heris.	1831	4 540	Id.
33	P. De Koninck.	Le Peseur d'or.	680	Muller.	1827	637	Nieuwenhuys.
34	A. Klomp.	Paysage avec bétail.	150	Heris.	1833	136	Vinck.
35	Id.	Prairie avec bétail.	150	Id.	1834	148	Id.
36	P. Molyn.	Deux paysages avec figures.	56	Inconnu.		56	Id.
37	N. Maas.	Portrait d'homme.	34	Id.		34	Brontgeest.
38	Vander Meer de Delft.	Intérieur de cour.	158	Id.		158	Direksen.
39	Id.	Intérieur de ville.	135	Id.		135	Vinck.
40	Van der Meer (Jean).	Jeune femme.	275	Heris.	1819	590	Lamme.
41	A. Mignon.	Nature morte.	500	Id.	1819	887	Brontgeest.
42	A. Vander Meer.	Clair de lune.	480	Inconnu.		480	Roos.
43	Id.	Paysage en Hollande.	682	Id.		682	Harington.
44	Adrien Van Ostade.	Scène de paysans.	3,200	Heris.	1817	8,190	Demidoff.
45	Id.	Le buveur.	1,500	Coclers.	1817	2,275	Chaplin.
46	Isaac Van Ostade.	Paysage.	1,600	Heris.	1818	2.999	Lamme.
47	A. Pynacker.	Paysage montagneux.	1,200	Id.	1819	1,934	Pescatore.
48	C. Poelenburgh.	Scène mythologique.	294	Inconnu.		294	E. Le Roi.
49	A. De Pape.	Intérieur.	500	Heris.	1819	2,070	Id.
50	Palamedes.	Portrait de femme.	45	Inconnu.		45	Vinck.
51	G. Potter.	Prairie avec bétail.	6,452	Gol.	1833	10,582	Chaplin, fils.
52	Guillaume Romein.	Paysage en Italie.	500	Heris.	1821	1,023	Pescatore.
53	Rembrandt.	Portrait d'une jeune fille.	4,500	Coclers.	1822	9,144	Demidoff.
54	J. Ruysdael.	Paysage.	2,000	Inconnu.		3,850	Roos.
55	Id.	Paysage en Norvège.	2,500	Id.		7,300	E. Le Roi.
56	J. Ruysdael et Ph. Wouvermans.	Paysage.	1,800	Heris.	1827	4,776	Demidoff.
57	P. P. Rubens.	La vocation de saint Mathieu.	455	Inconnu.		455	Minet.
58	J. Steen.	Tableau de famille.	1,200	Coclers.	1818	1,591	Wyn Perse.
59	F. Stoop.	Halte de chasse.	250	Heris.	1819	375	Laneuville.
60	P. Slingelandt.	L'ouvrière en dentelles.	600	Coclers.	1817	465	Pescatore.
61	D. Teniers (le jeune).	Kermesse flamande.	1,600	Renders.	1818	6.255	Chaplin, fils.
62	D. Teniers (le vieux).	Paysage.	260	Inconnu.		260	Greuter.
63	D. Van Tol.	Vieille femme lisant.	300	Heris.	1819	668	Devries.
64	J. Vanden Ulft.	Intérieur de ville.	500	Id.	1324	1,150	Wyn Perse.
65	J. Victor.	Extérieur d'une boutique de boucher.	240	Inconnu.		240	Bon Van Heekeren.
66	G. Vande Velde.	Marine.	1,500	Coclers.	1717	2,525	Brontgeest.
67	Id.	Marine.	1,200	Heris.	1832	3,680	Laneuville.
68	Id.	Marine.	1,200	Id.	1832	2,277	Lamme.
69	A. Vande Velde.	Paysage avec bétail.	900	Coclers.	1817	1,841	Pescatore.
70	Id,	Rivière glacée.	567	Inconnu.		267	Chaplin, fils.
71	J. Wynants et A. Vande Velde.	Paysage.	1,600	Heris.	1827	3,936	Id.
72	Ph. Wouwermans.	La récolte du foin.	5,000	Id.	1817	20,116	Demidoff.
73	Id.	Le maréchal ferrant.	2,500	Coclers.	1819	4,760	Pescatore.
74	Id.	Portrait de cavalier.	800	Heris.	1824	1,638	James.
75	Id.	Paysage hollandais.	550	Id.	1825	793	Bon Van Heekeren.
76	Id.	Paysage.	500	Coclers.	1821	1,400	Chaplin.
77	H. M. Zorgh.	Intérieur de ferme.	400	Heris.	1821	790	E. Le Roi.
78	Id.	Nature morte.	110	Inconnu.		110	Seroot.
79	S. Van Douwen.	Départ pour la chasse.	225	Id.		225	Id.
80	C. Dujardin (attribué à).	Prairie avec bétail.	170	Id.		170	Vinck.
81	G. De Heusch (manière de).	Paysage montagneux avec figures.	101	Id.		101	Seroot.
82	Heemskerek.	Une lecture (esquisse).	21	Id.		21	
83	Inconnu.	Deux petites marines.	85	Id.		85	Devries.
84	Van Deelen (manière de).	Joseph et la femme de Putiphar.	5	Id.		5	
85	Schotel.	Marine.	1,481	Exp. de Bruxell.	1820	5,400	Bon Van Heekeren.
86	J. Van Stry.	Paysage avec bétail.	1,087	Inconnu.		1,087	Roos.
87	A. Cuyp (copie par Van Stry.)	Paysage avec bétail.	296	Id.		296	Bon Van Heekeren.
88	A. Van Stry.	Une cuisinière hollandaise.	736	Id.		736	Roos
89	A. Schelfhout.	Plage avec embarcations et figures.	230	Id.		230	Chaplin.
90	P. Noël.	Bergère conduisant un troupeau.	137	Id.		137	Wyn Perse.
91	Vanderlaan.	Paysage avec figures.	45	Id.		45	Slaes.
92	J. Wynandts.	Vue extérieure du Palais royal de Rotterdam.	45	Id.		45	Rotteveld.
93	Groenewoud.	Paysage en hiver.	75	Id.		75	Scroof.
94	Vander Burght.	Une vache dans une prairie.	48	Id.		48	Roos.
		Total. .	88,825	Total.	. .	203,045	

OPINION D'UN VOLEUR

ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE,

SUR LA CONTREFAÇON;

MOYENS DE L'ABOLIR

SANS LÉSER LES INTÉRÊTS MATÉRIELS DU PAYS.

La plupart des journaux belges se sont occupés de cette brochure toute nouvelle; le *Messager des Chambres* entre autres, après avoir traité longuement la question, s'est rangé à l'opinion émise par l'auteur. Comme nous avons déjà parlé dans le sens de l'abolition dans notre dernier numéro, nous citerons les passages les plus remarquables de cette brochure, c'est-à-dire les deux chapitres par lesquels l'auteur indique les moyens de remédier au mal.

§ II.

État de la question. — conséquences de l'abolition.

Quoi qu'on dise ou quoi qu'on fasse, la contrefaçon est destinée à périr : on peut même, à quelques heures près, fixer le terme où elle doit expirer. Elle est tuée moralement. Ce ne seront donc, ni les clameurs de haro qui s'élèvent autour d'elle pour prolonger son agonie, ni les *considérant* issus des banquets, ou les discours des *congrès typographiques* qui la feront revivre (*). Elle est fatalement et irrévocablement condamnée ; il faut qu'elle meure! Je ne dirai pas de sa belle mort, — ce serait torp doux; — mais d'étouffement, de pléthore, et dans des convulsions atroces en rapport, d'ailleurs, avec tous les crimes qu'elle a commis. Elle périra ignominieusement, traquée, conspuée, pourchassée, étranglée dans le filet des conventions internationales, dont les mailles se resserrent de plus en plus autour d'elle et ne laisseront bientôt plus de latitude à ses mouvements. Elle périra violemment, honteusement, comme toutes les choses honteuses, comme tous les principes faux qui ne reposent ni sur la conscience du droit, ni sur la justice, ni sur la loyauté du devoir.

Malheureusement, — et c'est là le côté sérieux et grave. — on veut faire de l'abolition de la contrefaçon une question politique et on cherche à l'exploiter de toutes les manières, au profit de divers partis, en évitant de la présenter du côté où elle est réellement grande, réellement vraie, c'est-à-dire du côté national.

On veut persuader aux sociétés ouvrières typographiques que *cinquante-deux mille de leurs familles* vont mourir d'inanition, le lendemain du jour où l'on proclamera l'abolition de cette industrie. C'est une grosse erreur. Ou bien on se trompe sincèrement, ou bien on veut tromper l'ouvrier. Si l'on se trompe de bonne foi, on n'en fausse pas moins l'opinion d'une manière détestable, parce l'on s'appuie sur des faits et des chiffres inexacts pour le maintenir dans son erreur et dans son ignorance. La faute en est après tout, à ceux qui le conseillent et qui le dirigent. Leur grand tort est de ne voir les choses que par le gros bout de la lorgnette, — ce qui les retrécit, — au lieu de les examiner par l'objectif naturel,—ce qui les élargit. A force de prêcher à l'ouvrier que *la contrefaçon est un droit*, il finit par le croire et il s'accroche à ce prétendu droit avec toute l'énergie d'un noyé qui saisit la dernière planche de salut qu'il aperçoit, croyant qu'elle est seule capable de le sauver.

Il est vrai de dire que la plupart des écrivains qui ont traité la question, ont contribué beaucoup à perpétuer cette erreur. Ils ont entassé sophismes sur sophismes pour légaliser les procédés d'extorsion employés par la contrefaçon pour ruiner la propriété. Ils se sont fait ingénieux de toutes les manières. Ils ont prétendu, d'abord, que trois siècles de pratique étaient plus que suffisants pour légitimer le vol en l'élevant à la hauteur d'un fait accompli. Ils ont affirmé, ensuite, que les services qu'ils avaient rendus à la civilisation, en général, et aux auteurs en particulier,

(*) Voici en quels termes, la décision du *Congrès Typographique* a été rendue le 24 Décembre 1851, sous la présidence de M. Mathieu, ouvrier Typographe.

M. Verbist (*J.-B.*) secrétaire, fait la proposition suivante, au sujet de la contrefaçon, et propose au Congrès d'adhérer à l'adresse suivante :

Le Congrès typographique belge.

Considérant :

Que le droit de la réimpression est consacré en Belgique par trois siècles de pratique;

Que l'existence de ce droit est suffisamment légitimé par les services que la contrefaçon a rendus à l'humanité tout entière, en contribuant pour une large part à la propagation des idées civilisatrices et à la diffusion des lumières ;

Qu'aux XVIIe et XVIIIe siècles, alors que la liberté continentale s'était réfugiée derrière les barrières invincibles des franchises communales des Pays-Bas, les auteurs français adhérèrent puissamment a l'établissement de la contrefaçon littéraire, en octroyant aux imprimeurs belges et hollandais l'entière liberté de réimprimer leurs œuvres :

Considérant, en outre, quant aux intérêts matériels ;

Que, d'après l'opinion de l'autorité la plus considérable que le Congrès puisse invoquer, celle de la chambre de commerce et des fabriques de Bruxelles, la suppression de la contrefaçon littéraire entraînerait la ruine de nombreux ouvriers imprimeurs, en même temps qu'elle porterait la plus funeste atteinte à quelques branches importantes de l'industrie et du commerce belges : la librairie, la papeterie et l'imprimerie;

Considérant :

Que cette autorité (tout en exprimant la conviction que le gouvernement déploiera, lorsque le moment sera arrivé, la même énergie que celle dont il a donné des preuves en résistant avec force jusqu'ici à la demande de la France) engage le pouvoir à se tenir en garde contre l'appât de prétendues concessions réciproques qui, d'après la triste expérience de ces dernières années, seraient purement illusoires de la part de nos voisins du Midi ;

Qu'il résulte de ce qui précède que, d'une part, les droits acquis, la liberté et les intérêts de la civilisation;

Que, d'autre part, la question est intimement liée au maintien de la libre réimpression des ouvrages français en Belgique ;

Par ces motifs, le Congrès typographique belge déclare s'associer à la courageuse et loyale protestation de la chambre de commerce et des fabriques de Bruxelles.

Le Congrès adhère à la proposition.

En conséquence, l'adresse dont la teneur précède, sera envoyée, signée par tous les délégués, à la chambre de commerce et des fabriques de Bruxelles.

M. CHASSEUR, secrétaire, propose l'impression des procès-verbaux des séances du Congrès pour être expédiés aux délégués.

Cette proposition est adoptée.

étaient assez éminents, pour que l'on doive sanctionner ce qu'ils appellent modestement leurs *droits acquis;* enfin, pauvres de raisons, à bout d'expédients, exténués de mensonges, ils se sont appesantis sur les dangers imaginaires que couraient une foule d'industries collatérales, pour demander impérieusement, que l'on conservât l'*industrie-mère* qui les alimente toutes,—c'est-à-dire la Contrefaçon.

Voilà pourquoi nous avons dit qu'ils avaient non-seulement faussé, oblitéré, vicié le sens moral de la nation, mais bien plus, qu'ils l'avaient perverti.

Nous maintenons, en conséquence, toutes nos propositions, en soutenant, que la typographie belge n'a rien à perdre, mais, au contraire qu'elle a tout à gagner à l'abolition de cette industrie honteuse et spoliatrice.

§ III.

Moyens d'arriver à l'abolition immédiate de la contrefaçon sans léser les intérêts matériels du pays.

La Belgique a plusieurs façons très-simples de se réhabiliter aux yeux de l'Europe littéraire et de donner une vie nouvelle à son commerce de librairie, sans avoir à redouter les concessions onéreuses qu'auraient infailliblement entraînées à leur suite les traités diplomatiques. Les moments sont précieux ; hâtons-nous, car le temps marche vite, — *fugit irreparabile tempus.*

Des circonstances fortuites, exceptionnelles, ont porté vers le sol belge l'élite des penseurs et des écrivains français. C'est un de ces hasards heureux que la Providence semble avoir réservés à la Belgique pour racheter la tache originelle dont elle s'est souillée aux yeux des nations civilisées, en profanant la propriété des œuvres de l'intelligence.

Victor Hugo, Thiers, Mignet, Alexandre Dumas, Edgard-Quinet et une multitude d'écrivains littéraires ou politiques sont ici, accidentellement poussés par le vent des tempêtes révolutionnaires.

La plupart de ces illustres proscrits ont déjà repris leurs habitudes littéraires. Qui donc s'opposerait maintenant à ce qu'une société puissante se fît immédiatement l'acquéreur de leurs *manuscrits inédits*, — car ils en ont tous, — avec un privilége d'exploitation pour un nombre d'années déterminé? Par une singulière coïncidence, la plupart des traités qui les tenaient enchaînés depuis dix ans sont expirés avec l'année qui vient de finir ; le moment ne peut donc ni être mieux choisi ni plus opportun.

Mais les capitaux, direz-vous, où les prendre?—Vous les trouverez ! —Ne voyez-vous pas, d'ailleurs, que par ce fait si simple en apparence, la Belgique prend une position formidable, qu'elle peut en quelques mois devenir le centre des lumières et de la civilisation. Ne voyez-vous pas que si vous signez des traités directement avec les auteurs, ceux que la France a faits contre vous, vont tourner immédiatement contre elle et que vous enlevez à Paris, d'un trait de plume, sa suprématie intellectuelle ; que vous vous faites les acquéreurs d'une propriété qui devient un monopole ; que vous ravivez une industrie à peu près morte; que vous assurez du travail à vos cinquante mille familles menacées. Ne voyez-vous pas que vous vous ouvrez les portes de tous les marchés européens ; que vous allez rentrer en possession de l'Italie, du Piémont, de la Sardaigne, de la Bavière qui vous opposaient déjà les barrières de leurs traités respectifs ; ne voyez-vous pas que la France et ses trente-six millions d'âmes vont vous tendre les bras après vous avoir repoussés, parce qu'ils vont être avides de connaître les œuvres nouvelles de leurs auteurs favoris.

Je vais plus loin. Dans de semblables conjectures il serait de l'honneur et du devoir du gouvernement d'intervenir. Une sage politique l'ordonne, la loyauté du pays engagée dans la question de la contrefaçon l'exige. Le gouvernement a bien sacrifié plusieurs millions pour galvaniser les industries des Flandres à moitié perdues, il peut bien escompter cinq ou six cent mille francs à l'honneur national affaibli par la question de la déprédation littéraire.

Nous ne voulons pas dire par là, que le gouvernement doive se faire industriel exploitant, commissionnaire en librairie ; sa mission doit être toute de protection, — mais nous voudrions qu'il vînt dire aux éditeurs belges renommés :

« Il vous faut six cent mille francs pour vous rendre acquéreurs exclusifs des œuvres inédites de MM. Thiers, Victor Hugo, Alexandre Dumas, etc. ; les voilà !—Croissez et multipliez. Seulement, vous ouvrirez de nouvaux débouchés à votre industrie, vous doterez gratuitement d'un exemplaire toutes les bibliothèques communales du royaume et des administrations publiques ; vous ferez des éditions à bon marché afin d'atteindre toutes les couches de lecteurs et de manière à continuer *la diffusion des lumières si bien commencée* par la contrefaçon. Mais il faut que mes cinquante-deux mille familles menacées de ruine par la suppression de votre industrie, vivent d'une vie nouvelle. Vous n'aurez plus à redouter la concurrence qui tue, vous serez les maîtres absolus et de plus, vous légitimerez toutes les éditions faites qui sont pour vous, sinon un capital mort, au moins fort aventuré. »

Le ministre ou l'homme d'État qui aurait le courage de dire de telles choses et de prendre une telle initiative, s'assurerait à l'avance un piédestal pour l'avenir. Non-seulement il aurait la gloire d'avoir relevé moralement son pays, aux yeux du monde entier, mais encore il l'aurait doté de richesses fécondes et il n'aurait pas eu l'air de céder à la pression d'un *congrès* qui lui intime, en quelque sorte, l'ordre de résister énergiquement aux justes réclamations des pays lésés. D'un autre côté encore, il aurait l'avantage d'échapper aux conditions toujours onéreuses des traités, quelque réciprocité qu'ils accordent en apparence, et de plus, il ferait faire à la Belgique un pas immense vers le progrès.

L'homme d'État, disons-nous, qui tenterait cette réforme, la seule qui présente réellement des garanties, pour tous les intérêts matériels compromis ou menacés, aurait

bien mérité de son pays, parce qu'il aurait compris que ce n'est pas avec des sophismes que l'on défend les idées, mais avec les simples armes du bon sens, de la droiture, de la raison.

Que le pays choisisse ; pour lui c'est la mort ou la vie !

Un autre moyen s'est offert à l'esprit des personnes un peu plus timorées, qui doutent de l'intelligence du *capital* et un peu aussi de l'initiative du Gouvernement. Elles veulent bien de l'abolition, mais flanquée de moyens restrictifs et de *circonstances atténuantes*.

Abolissez tant qu'il vous plaira, disent-elles, mais laissez à la *libre concurrence* le soin de régler la part qui sera faite aux auteurs. Soyez persuadés que cette méthode est la plus sûre, la meilleure et que tout le monde s'en trouvera bien. Elle répond, d'ailleurs, à toutes les exigences.

Que veulent les auteurs ? Retirer le plus de bénéfices possibles de leurs veilles et de leurs travaux, n'est-il pas vrai ? — Eh bien, une concurrence illimitée *tarifée* d'un droit léger, leur rapporterait infiniment plus que le système protecteur avec ses marchés directs. Leurs droits seraient réglés par une loi, garantis par la surveillance du Gouvernement et ils seraient perçus dans la forme et de la manière adoptée pour la *Société des auteurs dramatiques français*. Ces droits seraient tarifés eu égard au nombre et au format des éditions : il y en aurait pour tous les goûts, pour toutes les classes et de tous les prix. Ce serait à l'éditeur primitif, soit à bien combiner son affaire de manière à rendre toute concurrence impossible, s'il la redoutait, soit à passer des marchés préalables avec les pays étrangers. De cette façon la morale, le droit, l'auteur et le consommateur seraient également satisfaits, car ce serait *faire reconnaître le droit de propriété par toutes les nations*.

Il est bien entendu que les promoteurs et les défenseurs de ce système demandent, avant tout, l'abolition des droits internationaux sur la librairie, afin que la concurrence puisse s'exercer librement sur toute la terre. Ainsi, l'éditeur turc qui voudrait réimprimer les *Odes*, le *Théâtre* ou les *Orientales* de Victor Hugo, par exemple, saurait qu'il doit verser à son Gouvernement tant de piastres, l'espagnol tant de sequins, le russe tant de roubles, l'anglais tant de guinées, le portugais tant de reis, lesquels seraient transmis à l'auteur par la voie des consulats européens. Il va sans dire également, que le Français qui voudrait réimprimer un auteur turc moderne, devrait une redevance au Sultan *et vice versa*.

Ce système a du bon assurément, au point de vue de la confraternité universelle et aussi au point de vue des doctrines économiques modernes, où la concurrence illimitée est admise en principe et proclamée du haut de la chaire ; mais au point de vue de la pratique, la réalisation m'en paraît plus difficile.

Une chose m'inquiète encore, je l'avoue, au milieu de cette théorie universelle du beau économique ; c'est de savoir où je rencontrerai le point de jonction qui sépare la probité proverbiale du libraire de l'improbité du contrefacteur. Il va falloir inventer des éditeurs-modèles pour marcher de pair avec cette théorie modèle. Comment prévenir la fraude ; comment justifier l'exactitude des tirages ; comment garantir les droits des auteurs ? Cette concurrence effrénée ne va-t-elle pas être pire cent fois que le monopole ? Ne va-t-elle pas susciter des catastrophes commerciales considérables qui tout en consommant la ruine des éditeurs, léseront les droits des auteurs qui se seront livrés de bonne foi à cette même concurrence ? Puis que va devenir la liberté de pensée si nécessaire à l'artiste ? — Vous allez forcer le poète, l'historien, le savant, à s'occuper d'affaires mercantiles ; vous allez les distraire de leurs travaux pour les mettre en face d'une comptabilité qui n'a rien de stable, de régulier, de positif. — Un manuscrit une fois vendu, eh bien, on n'a plus à s'en occuper, l'auteur sait à quoi s'en tenir ; mais là, vous tenez son esprit en suspens, vous remplissez sa tête de vagues inquiétudes ou de décévantes espérances. Décidément, et toutes réflexions faites, je préfère l'abolition complète et la vente directe ; elle est plus rationnelle, elle est plus équitable.

Dans tous les cas, il me semble que par votre nouveau moyen, vous n'atteignez pas le but ; vous ne relevez pas la librairie ni l'imprimerie, et ce sont précisément ces deux industries qu'il faut, je ne dirai pas seulement préserver, mais étendre, raffermir, faire revivre. Vous ne garantissez pas le travail aux *cinquante-deux mille familles* prétendument menacées de ruine par l'abolition ; et puis qui vous dit, que vous, qui produisez aujourd'hui à si bas prix, vous trouverez demain des moyens de résister à la concurrence illimitée ? Je sais parfaitement que l'activité commerciale du libraire-éditeur, s'il est Belge surtout, pourra vaincre beaucoup de difficultés, parce qu'il est habitué aux luttes colossales engagées par la contrefaçon et la libre réimpression à concurrence illimitée ; mais examinez un peu aussi, ce qui s'est passé autour de vous dans le monde des producteurs.

Depuis quelques années la librairie française à beaucoup mieux compris ses intérêts ; elle a lutté d'une manière avantageuse avec la librairie belge. Car depuis que Gustave Barba et Havard ont publié leurs éditions de romans illustrés à *vingt centimes*, la réimpression ne s'en est plus mêlée. De ce jour là la concurrence a été frappée au cœur, parce que la contrefaçon a compris qu'il lui serait impossible de tenir tête à ces éditions à bon marché (*).

Dessins. — La 8e feuille renferme le dessin du tableau de M. Gallait. — *Derniers honneurs rendus aux comtes de Horn et d'Egmont*; la 9e, le tableau de M. J. Stevens, *Un métier de chien ;* la 10e, l'*Amour de l'or*, par Alfred Stevens ; la 11e, le *Moulin de Saint-Dizier*, en Savoie, gravé par Puttaert ; la 12e, *le Tintoret peignant sa fille morte*, d'après un tableau de M. Léon Cogniet.

(*) Nous renvoyons nos lecteurs à la brochure qui se vend 50 centimes chez tous les libraires, l'espace nous manque pour faire de plus longues citations.

Beckhout pinxt. Warnotte del.

OR ET MISÈRE

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

THÉODORE GÉRICAULT,

NÉ EN 1791. — MORT EN 1824.

(*Suite et fin.* — Voir page 33.)

On nous a raconté de Géricault une anecdote charmante, qui prouve que son amour pour les chevaux allait aussi loin que son habileté à les peindre. Passant un jour dans une des petites rues montantes qui conduisent au Louvre, Géricault trouva un charretier qui frappait ses chevaux en jurant ; indigné des mauvais traitements qu'on fait subir à ses pauvres modèles, le peintre s'en plaint vivement; mais, n'obtenant pour toute réponse que des injures et des menaces, il se précipite, furieux, sur le charretier, et en deux coups de main il le fait rouler aux pieds de ses chevaux. L'homme du peuple, reconnaissant la supériorité de la force, se releva tranquillement, et s'adressant à son vigoureux interlocuteur : « Puisque vous êtes si fort, lui dit-il, vous auriez mieux fait de pousser à la roue. » Frappé de cette profonde sagesse, et s'inclinant à son tour devant la supériorité du bon sens, Géricault se mit en devoir d'aider le charretier, et tous deux ils dégagèrent le char.

En 1820, Géricault partit pour l'Angleterre, où on lui inspira l'idée de faire une exhibition de *la Méduse*. Un Anglais y voyant l'objet d'une spéculation, fit venir à ses frais cette belle toile, et les bénéfices qu'il réalisa furent si considérables que Géricault n'eut pas moins de 20,000 fr. pour sa part. C'est alors que le célèbre graveur Reynolds prit le dessin du *Naufrage de la Méduse*, d'après lequel il exécuta la gravure en manière noire que tout le monde connaît, et qui fut une seconde vie donnée au chef-d'œuvre. De son côté, en étudiant le cheval anglais, Géricault apprit à donner à ses chevaux plus de sveltesse et d'élégance. M. Eugène Delacroix nous a montré une petite sépia de cette époque, où Géricault a réellement atteint la perfection. Grâce et vigueur de l'animal, proportions exquises, sentiment des jointures sans exagération ni dureté, tout s'y trouve.

Quand Géricault revint à Paris, sa santé était déjà un peu altérée. Ses lettres trahissaient même un fond de mélancolie et d'ennui. Il était tourmenté de désirs vagues et insatiables. Son affection pour ses amis était devenue plus vive, et il se plaignait continuellement de la rareté de leurs visites ou de leurs lettres. Susceptible à force de bon cœur, le soupçon d'être oublié par ses amis le blessait. S'ils demeuraient longtemps sans le venir voir, il leur écrivait quelque lettre cérémonieuse où il ne pouvait cependant conserver jusqu'au bout le ton fâché, laissant percer sa tendresse à travers les formes d'une politesse impossible. Il écrivait d'ailleurs avec esprit, parlait agréablement de toutes choses, et se relevait de ses découragements momentanés par des éclairs d'enjouement et des saillies charmantes. Il se moque très-plaisamment, dans une lettre à M. de Musigny, des journalistes qui ont jugé son *Naufrage de la Méduse* au point de vue *politique*. Il s'amuse beaucoup d'un libéral qui vante un pinceau patriotique, une touche nationale, et plus encore d'un *ultrà* qui l'accuse, dit-il, d'avoir calomnié, par une tête d'expression, tout le ministère de la marine. On n'a pas meilleur goût ni plus d'esprit.

Il était dans la destinée de Géricault de périr victime de sa fougue et de son audace. Un jour qu'il chevauchait avec M. Horace Vernet sur les hauteurs de Montmartre, son cheval, qui était rude et ombrageux (il n'en montait jamais d'autres), le désarçonna et le fit tomber violemment les reins contre un tas de pierres. Les deux pattes de son pantalon formaient, en guise de boucle, un nœud serré et dur, ce nœud lui fit une grave et profonde lésion. Il eût pu se guérir ; mais, impatient des lenteurs de sa convalescence, il aggrava son mal par d'imprudentes fatigues. Il voulut remonter à cheval et assister aux courses du Champ-de-Mars, où il reçut d'un autre cavalier un choc violent qui le força de s'abandonner de nouveau aux soins de ses amis. Malade, incapable de sortir, il resta une année environ chez M. Dedreux Dorcy, dans la maison rue Taitbout, n° 9. Il passa tout ce temps à dessiner quand il pouvait, et à voir copier sous ses yeux des lithographies qu'il avait publiées à Londres, et qu'il faisait reproduire, tant parce que les épreuves étaient épuisées, que parce que le tirage été mauvais en Angleterre et qu'il en espérait ici un meilleur. Il était, du reste, mélancolique et soucieux ; il s'inquiétait de quelques dettes dont sa maladie même l'empêchait de s'acquitter. Ses amis, le colonel Bro et M. Dedreux Dorcy, voulant le tirer de cette inquiétude, lui proposèrent de leur laisser vendre quelques-uns de ses tableaux ; ils en firent, en effet, une spéculation fort heureuse, et réalisèrent en quelques jours 15,000 francs. Ce fut pour Géricault un grand sujet de stupéfaction ; il ne pouvait croire qu'on eût reconnu tant de valeur à ses ouvrages, quand la liste civile n'avait pas voulu donner plus de 5,000 francs du *Naufrage de la Méduse*. Dans les scrupules de sa modestie, il accusait ses amis d'avoir grossi le chiffre de la vente!

Enfin, Géricault se rétablit et retourna joyeusement à son chevalet. Pour se remettre au travail, il fit à l'aquarelle une série de costumes orientaux, études remarquables qui sont pour la plupart en la possession de M. Étienne Arago. Il pensait sérieusement à exécuter de grandes compositions qu'il avait longtemps préméditées, dont les sujets étaient *la Traite des Nègres* et *l'Ouverture des portes de l'Inquisition*. Il allait se mettre à l'œuvre quand tout à coup la maladie revint ; elle fut bien longue et bien douloureuse, Géricault mourut dans la maison de son père, rue des Martyrs, le 18 janvier 1824 assisté de quelques amis ; M. Jamard, son élève, M. Dorcy, les colonels Bro et de Brack, depuis généraux. La mort avait horriblement amaigri et altéré cette noble figure. Il n'est guère d'atelier aujourd'hui, où l'on ne trouve le masque en plâtre de Géricault, masque allongé, cave, osseux, et un peu souriant, dont l'expression est celle d'une douce ironie et d'un regret éternel.

A la mort de Géricault, M. Dedreux Dorcy, craignant de voir *le Naufrage de la Méduse* passer en des mains étrangères, l'acheta 6,000 fr. (*). Des Américains se pré-

(*) M. Dedreux Dorcy, qui est lui-même une célébrité dans les arts, habite depuis quelques années Bruxelles, où il se fait remarquer par son talent bien connu des amateurs. M. Dorcy, d'ailleurs, n'eût-il pas de mérite, que ce trait honorerait sa vie. (*Note de la rédaction.*)

sentèrent bientôt qui offrirent à M. Dedreux Dorcy le double et le triple de cette somme; mais il repoussa noblement leurs offres, pensant qu'un tel chef-d'œuvre ne pouvait être à sa place que dans le Louvre. La maison du roi revint alors sur son premier refus, et, comme si Géricault eût tout à coup grandi par la mort, le directeur des Musées, M. de Forbin, proposa à M. Dedreux Dorcy de lui racheter *la Méduse* au prix de 6,000 francs; il alla même jusqu'à compléter cette somme par une avance personnelle de 1.000 francs, la liste civile n'en ayant ordonnancé que 5.000. L'œuvre de Géricault fut ainsi suspendue aux murailles du Louvre, à côté des Véronèse, des Rubens et des Poussin.

Géricault a été aussi un sculpteur habile. M. Lenormand nous apprend qu'il ébauchait au couteau, sur les murs de son atelier, des motifs dignes de la frise du Parthénon. M. le général de Brack possède, à Évreux, plusieurs sculptures de Géricault, entre autres l'ébauche d'un lion au repos, et un bas-relief en cire, représentant un cavalier antique. Le bas-relief est un œuvre sans prix, bien digne, en effet, de Phidias, mais toutefois d'un modelé plus ressenti que ne le sont les sculptures de l'artiste grec. *Le cheval écorché* qu'on trouve en plâtre chez tous les mouleurs, est un véritable traité d'hippiatrique, un modèle parfait qui prouve combien était profonde la science de Géricault, et combien était rare son aptitude pour la sculpture. C'est à Géricault sculpteur et peintre, que M. Étex a élevé un mausolée de marbre. Les trois œuvres principales de Géricault sont rappelées en bas-relief sur le piédestal. *Le naufrage de la Méduse* est figuré en bronze sur la face antérieure; *le Chasseur* et *le Cuirassier* sont dessinés sur les faces latérales. On s'attendait à ce que Géricault, homme d'action, génie remuant et hardi, fût représenté debout sur sa tombe, comme David a sculpté Armand Carrel. M. Étex nous montre Géricault pensif et tranquillement couché sur ce tombeau où la mort l'a étendu avant l'heure.

Le nom de Géricault restera comme celui d'un réformateur, et, cependant, il n'a point exagéré, il n'est pas allé aux extrêmes. Son style a été ferme, accentué, parfaitement reconnaissable. Sans préférer les types communs il savait les accepter et leur imprimer ce caractère de force qui est un autre genre de noblesse. S'il voyait passer le cheval du camionneur, il le peignait volontiers dans sa puissante allure; mais c'était pour y découvrir des beautés imprévues, et pour ennoblir fièrement cette monture du peuple.

Géricault s'élança dans la voie déjà ouverte par le peintre d'*Eylau* et d'*Aboukir*. Sous une tout autre forme que les classiques, dans une manière plus humaine, plus hardie et plus robuste, Géricault se rattache, par un côté essentiel, à la même grande famille des peintres français. Sans doute, si après avoir contemplé au Louvre *les Sabines* de David, on se retourne pour voir *le Naufrage de la Méduse*, cela produit l'impression d'un coup de théâtre. Les deux maîtres placés ainsi en regard, il en résulte un contraste immense. Entre ces demi-dieux immobiles et ces cadavres agités, il y a tout un monde, et cependant, de côté et d'autre, c'est la même intention d'ennoblir l'humanité, de prêter de la poésie à son histoire ou de nous intéresser à ses malheurs. L'un nous montre des hommes aussi beaux que les habitants de l'Olympe, l'autre les trouve assez beaux dans toute l'horreur de leur dénûment et de leur détresse. De Géricault à David, il n'y a que la différence de la poésie moderne à la convenance antique. Quelques marins sur un radeau, il semblerait que c'est là, tout au plus, le sujet d'un tableau de genre; et pourtant, quel puissant intérêt ne s'attache pas à ces matelots abandonnés, à ces esclaves sans nom! Ah! les personnages de Géricault n'ont pas besoin, pour nous émouvoir, de s'appeler Romulus! Ce grand artiste nous peint le drame tel que l'engendrent les combinaisons de la vie humaine, le drame tel que les font les hasards de la tempête, qui ne les arrange point pour le plaisir des yeux. Mais, je le répète, la forme seule a changé. Si le style est nouveau, si les moyens d'impression viennent d'ailleurs, le fond est toujours le même. C'est toujours le génie particulier à cette nation, qui a fait planer sur un désastre vulgaire l'immense poésie qui l'élève aux proportions héroïques d'une Odyssée: je parle de cette image sublime de l'espérance, apparue si petite et si incertaine à l'horizon de la mer.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Géricault, mort à trente-trois ans, n'a laissé qu'un petit nombre de toiles terminées; cependant de l'ensemble de ses travaux il doit être la conséquence que sa vie fut laborieuse, et que l'étude de son art fut l'objet de ses plus constantes préoccupations.

Tout le monde connaît *le Portrait équestre de M. Dieudonné*, autrement appelé *le chasseur de la Garde impériale* (exposé au Salon de 1812), qui est un des principaux ornements du Palais-Royal. On voit dans la galerie de ce palais: *le Hussard chargeant; — l'Exercice à feu à la plaine de Grenelle*; — *le Cuirassier blessé quittant le feu*; trois tableaux qui ont figuré à l'Exposition de 1814.

Le Naufrage de la Méduse, exposé en 1819. — Géricault n'avait que vingt-huit ans lorsqu'il fit ce célèbre tableau qu'il exécuta en six mois.

Au Salon de 1824, les amis de Géricault, car à ce moment le peintre était mort, exposèrent *une Forge de village* et *un Enfant donnant à manger à un cheval.*

Lord Seymour possède deux études qui ont acquis une grande célébrité. Dans la première, *sept chevaux* sont vus de face avec leurs têtes expressives et leur poitrail impatient. Dans la seconde, il y a trois rangées de *huit chevaux* vus de croupe. Ce sont là des études merveilleuses et dignes de l'enthousiasme du *sportman* émérite.

Les collections de M. Scheffer, Collot, Baroilhet, Eugène Delacroix, renferment un certain nombre d'études et de dessins de Géricault. Il s'en trouve aussi beaucoup de très-précieux dans le cabinet de M. Marcille, notamment: une petite esquisse à l'huile, représentant *Léda et le cygne*, composition d'une superbe tournure et d'une vigoureuse couleur; *un Joueur de flûte*, étude académique d'une exécution toute magistrale; un dessin à la plume de *la Méduse*, autrement composée que le tableau du Louvre; la barque qui doit sauver les naufragés est tout près d'eux. Une autre étude pour *la Méduse*, avec de nouvelles variantes.

On sait que Géricault a retourné dans tous les sens la pensée de ce tableau.

La Traite des Nègres, dessin très-important à la plume et lavé pour le tableau dont il parlait sur son lit de mort.

Plusieurs études pour *un Mazeppa*. *Une Scène de brigands nus*, grande composition avec de nombreux personnages.

Un Nègre à cheval, dessin à la plume et lavé. *Homme nu retenant un cheval qui se cabre*, magnifique dessin.

Enfin, une esquisse *du Chasseur à cheval* du Palais-Royal.

Nous avons vu chez M. Ary Scheffer un dessin de *la Méduse*, qui est fort curieux en ce qu'il représente un autre moment que celui du tableau, le moment où les naufragés se battent entre eux. Ce dessin est lavé et rehaussé de blanc.

M. Collot conserve un tableau à l'huile de Géricault connu sous le nom de *la Diligence de Sèvres*.

M. Delessert possède dans sa galerie un beau tableau de Géricault représentant *une Brasserie*. C'est un haquet chargé de barriques et attelé de deux chevaux; un chien noir est couché sur le devant du tableau.

Géricault a lithographié une suite de sujets d'une exécution très-remarquable qui ont été reproduits par Wolmar.

On en compte 96 dans l'œuvre que possède la Bibliothèque royale de Paris, provenant de M. Bruzard.

Le célèbre graveur Reynolds a gravé à la manière noire diverses compositions de Géricault, et notamment le fameux tableau du naufrage de *la Méduse*.

On rencontre rarement des tableaux de ce peintre dans les ventes publiques. Cependant, en 1837, *trois Chevaux lancés au galop, montés par des jockeys qui se disputent le prix de la course*, du cabinet de M. Ducos, furent vendus 360 fr.

A la vente Coutan on adjugea, pour 550 fr. un tableau de Géricault, représentant *une Course de chevaux*.

Pour 900 fr., une étude terminée faite d'après un des chevaux de Napoléon: et pour 1,150 fr. *un Jockey retenant un cheval qui vient de courir*.

Géricault a rarement signé ses tableaux : *la Méduse* ne porte pas son nom; *le Chasseur*, du Palais-Royal, porte la signature que l'on trouve à la planche des monogrammes n° 1 que nous publierons plus tard.

II

RUINES.

HUBERT ROBERT,

NÉ EN 1733. — MORT EN 1808.

Dans le portrait de Robert, on peut déjà lire sa vie. A voir l'épaisseur et le mouvement de son sourcil noir, son œil vif et la courbe de sa tête arabe, on devine que cet homme était fait pour les aventures et les périls. Qu'il soit devenu peintre avec le tempérament d'un chef de contrebandiers, cela pourrait surprendre, si l'on ne savait qu'en France rien n'est plus commun que la diversité des aptitudes dans un même homme. Robert était né à Paris, le 22 mai 1733, et c'était un vrai Parisien ; remuant, spirituel, artiste par-dessus le marché. Il avait été remarqué au collége de Navarre, où il faisait ses études, par un de ses professeurs, le célèbre abbé Le Batteux, le même qui a eu le privilége d'ennuyer plusieurs générations de ses livres sur le *beau*. Cet abbé surprit un jour Robert cachant un papier : c'était une version grecque au dos de laquelle l'écolier avait dessiné un mousquetaire. Le dessin fut confisqué, et le dessinateur, que sa famille voulait faire prêtre, déclara qu'il voulait, lui, se faire peintre. A l'âge de vingt ans, Robert ayant fini ses études, ses parents renoncèrent à leurs projets ecclésiastiques et le laissèrent partir pour Rome.

A la vue des grandes ruines qui couvrent le sol romain, le jeune peintre sentit naître sa vocation, il se prit à dessiner un à un tous les monuments qu'il rencontrait, soit dans Rome, soit hors des murs, galeries, jardins, colonnades, les ruines du Colysée, la vigne Madame, la maison de campagne du prince Mattei, l'arc de Titus, et il y mettait du feu, de la verve, sans s'astreindre à la fidélité du détail, mais jetant au contraire le prestige de son imagination sur ces ruines savantes. Il y apportait d'ailleurs un sentiment nouveau, quelques idées ingénieuses et cette pointe d'esprit qui n'abandonne jamais un Parisien. On voyait, par exemple, aux pieds de tel édifice un aveugle demandant l'aumône à deux perroquets, ou bien c'était le temple circulaire de Vénus qu'on avait restauré pour servir d'asile aux déserteurs des colombiers, à ces mêmes pigeons qui avaient jadis traîné le char de la déesse. Les dessins de Robert et ses tableaux, car il peignait sans avoir eu de maître, furent remarqués à Rome. Le peuple romain ne fait guère attention à ses ruines ; il passe indifférent au milieu de cet autre peuple immobile de statues mutilées, de colonnes tronquées ou abattues, et la majesté de ces débris n'a rien qui l'étonne ; mais des *ruines* dans un tableau font toujours sensation sur ceux-là même qui ne les regardent pas dans la nature. L'artiste français se fit bientôt une réputation; des élèves de l'école de France portèrent à Paris le nom de Robert; ils parlèrent de lui à M. de Marigny, directeur des bâtiments du roi, qui s'empressa d'en écrire à M. de Choiseul, notre ambassadeur auprès du pape. Sur la réponse de M. de Choiseul, Robert reçut de M. de Marigny la commande d'un tableau, puis des gratifications, des compliments et la pension de Rome.

A l'ardeur du travail Robert joignait un goût des plus vifs pour les entreprises hasardeuses, pour les exercices du corps les plus périlleux. Il se jouait du danger, faisait de folles gageures, comme celle d'exécuter une promenade sur la corniche du dôme de Saint-Pierre. Un jour il paria qu'il irait planter une croix au sommet du Colysée, et en dépit des remontrances de l'amitié ou de la peur, il s'aventura sur ces murailles lézardées et croulantes, qu'il avait si bien peintes et qu'il était si dangereux de gravir : mais bientôt ses amis l'aperçurent à l'extrémité des ruines plantant sa croix et gagnant son pari. Le lendemain, le peuple s'attroupa autour du Colysée, ne doutant pas que la Vierge n'eût opéré dans la nuit quelque miracle ; mêlé aux groupes de curieux, Robert se moquait de la crédulité publique. Il faillit à être lapidé pour avoir osé dire qu'il était bien facile de faire des miracles, au milieu de gens si prompts à y croire. Le pape, ayant appris le sujet de l'émotion populaire, fit venir le peintre de ruines, le félicita de son audace, et, après l'avoir comblé de présents, il lui laissa donner en souriant le surnom de *Robert-le-Diable*. Une autre fois, l'infatigable aventurier, toujours affriandé par ce qui promettait l'imprévu et le péril, voulut descendre dans les catacombes de Rome. Là lui advint l'aventure rendue fameuse par les beaux vers qu'elle fournit à Delille, pour son poëme de *l'Imagination*. En parcourant les catacombes, Robert perdit le fil qui le guidait. On se figure le trouble, la terreur qui le saisirent. Arrivé à un carrefour de la cité des morts, vingt routes se présentent; il les prend toutes, les quitte, les prend encore et porte au hasard ses pas et son esprit égarés. Cependant la torche qui l'éclaire se consume, elle va s'éteindre, elle s'éteint, et le voilà enseveli vivant dans un labyrinthe de tombeaux. Un moment l'espoir le visite, il croit entrevoir des clartés, distinguer une voix humaine,

> Il regarde, il écoute... Hélas! dans l'ombre immense
> Il ne voit que la nuit, n'entend que le silence.

Enfin Robert retrouve le fil qu'il a perdu, et après s'être arrêté quelques instants, comme pour jouir des émotions de son épouvante, il suit son guide jusqu'à la clarté des cieux.

A Rome, le peintre des ruines était devenu le disciple de Natoire qui lui avait appris le secret de sa touche facile et vaillante. Il s'était lié d'amitié avec deux artistes charmants : Fragonard et l'abbé de Saint-Non. Saint-Non, graveur par instinct, abbé je ne sais pourquoi, gravait à l'eau-forte ou à l'aqua-tinte toutes les galanteries antiques et tous les amours de son ami *Frago*. Sa manière d'égratigner le cuivre et de s'en remettre au piquant de la mor-

sure devait rendre à merveille les *ruines* de Robert. Le spirituel décousu de ses travaux traduisait parfaitement bien les colonnades rongées par le temps, les chapiteaux en fleurs, le lierre qui tapisse les frontons, la corniche brisée dont la symétrie est interrompue par une pousse de giroflées jaunes. Voilà nos trois artistes partis en expédition pour visiter ensemble Naples, Sorrente, Caprée, les restes d'Herculanum, le musée de Portici, le Vésuve. Robert peignait les monuments, Fragonard copiait à sa façon les grands maîtres, arrondissait Ribera, enjolivait le Dominiquin, humanisait Michel-Ange, et, quant à Saint-Non, il gravait le tout au milieu d'une grêle de bons mots, de sa pointe superfine, érotique et familière. Ce que Robert fit de croquis, de gouaches, d'aquarelles, de peintures à l'huile est incalculable. Pas un arc de triomphe, pas un portique, pas une galerie qu'il ne reproduisît en choisissant toujours le point de vue le plus favorable à l'effet. Il aimait aussi à peindre les jardins des villas, et il ne manquait pas d'y supposer des terrasses ombragées, de grands escaliers circulaires aux balustrades mêlées de verdure : ici des cascades, là des jets d'eau, plus loin l'ouverture d'une grotte où pendent des touffes de chèvrefeuille et de vigne sauvage.

En 1767, Robert revint à Paris portant un grand nombre de tableaux qu'il exposa au Salon du Louvre et qui furent goûtés. Diderot les admira longuement dans ses lettres à son ami Grimm, et il résuma ensuite son opinion dans une note de deux lignes : « Robert, *excellent peintre de ruines*, grand artiste. » Tout le monde pensa comme Diderot sans doute, car, la même année, Robert fut reçu titulaire à l'Académie de peinture, et fit pour son tableau de réception cette vue du Panthéon d'Agrippa connue sous le nom de *Port de Rome*. Dès ce jour, Robert fut presque pour les ruines ce qu'était Joseph Vernet pour les *tempêtes;* on ne cessa de le vanter. La Harpe en fit l'éloge dans sa Correspondance adressée au chambellan de Catherine II. Robert enfin devint à la mode, il eut des amis illustres : Diderot d'abord, qui jetait son amitié à la tête du premier talent venu, Buffon, Vernet, Greuze, Visconti, et le grand acteur Lekain et M. de Voltaire. Quand le patriarche de Ferney vint à Paris avec ses quatre-vingt-quatre ans et ses quatre-vingt-quatre maladies, comme il disait, Robert fut chargé des décorations d'Irène : c'était la dernière tragédie du poète, et tout Paris accourut pour donner au mourant l'avant-goût de son apothéose. Après la représentation, Voltaire voulut voir le peintre. « Mon ami, lui dit-il, à quel âge mourut Titien? — A cent ans, répondit Robert. — Ah! il était bien heureux, celui-là, dit Voltaire, il avait reçu un à-compte sur son immortalité. » Et ce qu'il disait là de Titien, n'était que vrai de lui-même.

La czarine de Russie, Catherine *le grand*, tenta vainement d'attirer Robert à Saint-Pétersbourg, le peintre trouvait ici en abondance des honneurs et de belles ruines. L'Académie de peinture lui avait donné le grade de conseiller; le roi l'avait nommé garde du Museum, dessinateur de ses jardins, et ce dernier titre était justifié par une habileté rare à composer les jardins anglais; sur ses plans, en effet, furent construits les beaux bains d'Apollon qui ornent le parc de Versailles.

Vint une autre ruine : celle de la monarchie française. Mais Robert devait traverser la Révolution avec cette sérénité et ce courage qui lui étaient familiers. Enfermé à Saint-Lazare, il eut pour compagnons de captivité le savant antiquaire Millin, le poète Roucher, André Chénier. Robert était le plus gai des prisonniers; il peignait leurs portraits et mille autres fantaisies sur les assiettes, sur les tables, sur le dos des chaises; mais, ayant ensuite obtenu un local assez grand pour contenir une toile, il put satisfaire ses deux goûts dominants : la peinture et l'action. Levé dès six heures du matin, il demeurait à son chevalet jusqu'à midi, et, après le repas, il jouait au ballon à vent dans la cour avec une adresse étonnante. Rendu à la liberté, Robert sentit le désir de revoir l'Italie et bien qu'âgé de plus de soixante ans, il y recommença les folles entreprises de sa verte jeunesse. De retour en France, il y trouva les Chateaubriand, les Volney, les Senancourt, dévots à la poésie des ruines. Mais il continua de peindre son sujet favori avec plus d'esprit encore que de tristesse. Son tableau du Louvre en est un exemple. On y voit la statue équestre de Marc Aurèle servir de point d'appui à un lavoir; le bras de l'empereur étendu en signe de commandement tient maintenant la corde à laquelle est suspendu le linge de la lavandière.

Robert mourut frappé d'apoplexie, le 14 avril 1808, à Paris. Considéré comme peintre, il ne mérite pas, selon le mot de Brantôme, *beaucoup d'écriture*. Il fut très-souvent faible, quelquefois excellent. Il savait opposer adroitement les tons gris-clair et jaunâtres au vert sombre des bronzes et à la couleur rouge-violacé des granits antiques. Dans une carrière où Pannini l'avait précédé, Robert a su se créer une place à part. L'artiste italien n'avait vu dans les hautes ruines de la cité des Césars et des papes, qu'un témoignage de la grandeur romaine; le peintre français sut en dégager une poésie qui, de nos jours, est devenue banale, mais qui alors était pleine d'attrait, de saveur et quelquefois de mélancolie.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les tableaux, comme les dessins d'Hubert Robert, ont les qualités et les défauts de sa nature vive, spirituelle et aventureuse. Chez lui rien de léché, rien de fini, il joue avec la brosse et le crayon, et son tableau, toujours traité à la manière des peintures de décoration, est terminé dès qu'il a l'apparence de l'être.

Les principaux tableaux de Robert sont : *le Port de Rome; — les Ruines d'un arc de triomphe; — une Galerie antique; — Vue de la vigne Madame à Rome; — le Quai de Gèvres à Paris; — l'Incendie de l'Opéra; — les Catacombes; — une Statue en bronze sous un portique*... etc.; ces deux derniers font partie de la collection du musée du Louvre, les autres se trouvent distribués dans les châteaux royaux de Fontainebleau, Trianon, Meudon, etc., etc.

Robert a gravé à l'eau-forte plusieurs de ses compositions, entre autres, une suite de dix sujets intitulée : *Soirées de Rome*.

Il eut pour graveurs Saint-Non, Adélaïde Allou, Basan, Helman, Le Veau, Regine Carrey.

Quant au prix de ses œuvres, il fut de tout temps très-variable, mais jamais très-élevé; rarement elles ont dépassé 4 à 500 francs; cependant à la vente du prince de Conty, en 1777, deux tableaux représentant des galeries très-riches en architecture furent poussés à 2,220 livres. Un autre, la cascade ds Tivoli, se vendit 420 livres. A celle de M. Randon de Boisset, même année 1777, quatre tableaux d'un grand mérite, ornés de figures, de François Boucher, atteignirent le chiffre de 3,599 livres, — un autre, un paysage orné d'architecture et de figures, fut adjugé pour 800 livres à la vente de M. de Calonne, en 1788.

On rend justice sans doute au mérite de Robert, mais ses tableaux sont peu recherchés et peu payés. N'est-ce pas aux amateurs qu'il faut s'en prendre?

On trouve sa signature à la planche des monogrammes n° 2, feuille 1re.

ÉCOLE BELGE.

FLEURS.

PIERRE-JOSEPH REDOUTÉ.

NÉ LE 10 JUILLET 1759. — MORT LE 19 JUIN 1840.

Il suffit de prononcer ce nom pour rappeler le souvenir d'un des plus illustres enfants du Luxembourg, de ce peintre que la France adopta, dont l'univers entier admire le gracieux talent, rival de la nature dans ses plus suaves créations, dans le règne des fleurs et qui a été surnommé le premier des iconographes botanistes de notre époque.

Pierre-Joseph Redouté naquit à St-Hubert, le 10 juillet 1759.

Son père, peintre distingué, originaire de Dinant, était venu en 1741, se fixer à Saint-Hubert sur l'invitation expresse de l'abbé du célèbre monastère de St-Hubert. Plusieurs tableaux, justement appréciés des connaisseurs attestent le mérite du père de l'artiste qui fait l'objet de cette notice, et figure à juste titre parmi les célébrités dont s'honore le Luxembourg.

Dès sa plus tendre enfance, Pierre-Joseph Redouté manifesta un talent précoce pour la peinture, à six ans, il ébauchait déjà de petits tableaux de genre. Son père fut son premier maître; et l'abbé de Saint-Hubert applaudit plus d'une fois aux essais de l'artiste qui se révélait dans un âge aussi tendre.

Cependant la gêne et les privations pesaient sur l'humble foyer de cette famille que le génie de l'art ne pouvait entièrement dédommager des rigueurs de la fortune. A treize ans, Pierre-Joseph Redouté dut quitter le toit paternel pour aller compléter son éducation d'artiste en France et en Hollande, mais surtout pour chercher des moyens d'existence.

Il passa une année entière à Vilvorde, où malgré son âge peu avancé, il peignit des dessus de portes, des décors d'appartements et même quelques tableaux d'église.

Du Brabant, où sont restées des traces de son passage, il se rendit à Luxembourg ; là son mérite, ses qualités, son caractère lui obtinrent le patronage d'une princesse qui aimait les arts, et encourageait les artistes. Cette princesse l'engagea à partir pour Paris où la peinture conduisait à la gloire et à la fortune; où elle lui montrait en perspective le salon du Louvre, et les lauriers de Joseph Vernet, le grand peintre de marines.

Redouté se rendit à Paris avec des lettres de recommandation que lui donna sa protectrice; mais ces lettres, il les perdit en route, et il se trouva sans argent, sans appui, dans cette vaste capitale où il avait rêvé le succès, et où l'attendaient ces luttes incessantes par lesquelles le mérite doit percer.

En butte aux cruelles étreintes de la misère, le jeune artiste peignit des décors pour le théâtre-italien; c'était déroger en quelque sorte, principalement à une époque où l'on ne s'occupait nullement de couleur locale, où la mission du décorateur théâtral se bornait à quelques peintures grossières, abandonnées à des mains inhabiles.

Toutefois, ce métier, puisqu'il faut l'appeler par son nom, ne fut point perdu pour le talent du jeune Luxembourgeois; en travaillant aux modestes décors du théâtre-italien pour un salaire encore plus modeste, il prit l'habitude de cette manière large et rapide qui l'a caractérisé parmi les peintres de fleurs.

Les premières fleurs qu'il reproduisit lui révélèrent sa véritable vocation; dans ce riant empire que l'on a si bien appelé la poésie de la nature, il se trouva dans son véritable élément; mais il ne suffit pas qu'un homme supérieur trouve sa voie il faut que des suffrages influents l'y confirment, l'y affermissent.

Quelques fleurs peintes par Redouté furent placées sous les yeux du savant botaniste Lhéritier qui démêla de suite le cachet d'un talent rival de la nature, se fit présenter l'artiste, et le décida à se consacrer sans réserve à un genre où il serait le premier peintre de l'époque.

Dès ce moment, une touchante fraternité unit le botaniste et le peintre : Redouté devint le collaborateur de Lhéritier, dont il *illustra* les ouvrages, et qu'il accompagna à Londres. Presque toutes les planches du *stertum anglicum* de Lhéritier sont dues à l'infatigable talent de Redouté qui a fait pour son ami plusieurs centaines de dessins, lesquels ont opéré une révolution dans l'iconographie botanique.

Il serait trop long de retracer ici tous les travaux du peintre luxembourgeois, dont le nom est associé à la *Flore atlantique* de Desfontaines, aux ouvrages de Ventenat, aux *plantes grasses* de De Candolle, à la pucation des *liliacées*, etc.

Nommé dessinateur du cabinet de la reine Marie-Antoinette, Redouté se vit bientôt recherché par la haute Société; en 1792, il devint dessinateur de l'académie des sciences, et au mois de septembre 1793, il obtint la place de peintre de fleurs du musée d'histoire naturelle; il ne devait plus quitter le jardin des plantes de Paris.

Lors de la création de l'institut de France, il fut nommé dessinateur de la classe de physique et de mathématiques de ce corps savant; l'impératrice Joséphine le distingua à son tour, comme avait fait la reine Marie-Antoinette. Cette femme que l'on a surnommée le bon génie de Napoléon appela sur son peintre de fleurs la bienveillance du grand empereur qui présidait alors aux destinées de la France. Le *jardin de la Malmaison Roses* de Redouté attestent les souvenirs de cette heureuse époque de sa vie.

Sous la restauration comme sous la monarchie de juillet, Redouté continua ses travaux, ou plutôt ses succès. A l'âge de 80 ans, il maniait encore avec la même grâce et la même fermeté ce pinceau qui n'a pas connu de vieillesse, et qui est resté toujours au printemps de l'inspiration.

Juste appréciateur du mérite, le roi Léopold nomma le peintre Redouté, chevalier de son ordre, par arrêté du 4 décembre 1835.

L'auteur de cette notice a vue de près l'homme illustre, auquel il consacre ces lignes; il a suivi Redouté dans cet enseignement qu'il remplissait avec tant d'éclat et de bonté au jardin des plantes de Paris. C'était le matin que les élèves, jeunes gens des deux sexes, se réunissaient autour du peintre des fleurs, dont le caractère était au niveau du talent.

Pour tous ceux qui ont eu le bonheur de connaître Redouté, pour tous ceux qui chérissaient l'homme en admirant l'artiste, sa mort fut un événement douloureux, quoiqu'il s'éteignit dans un âge avancé, à 81 ans, le 19 juin 1840.

Le Gouvernement belge, pour honorer la mémoire du grand peintre de fleurs, dont Saint-Hubert fut le berceau, a résolu de décorer du buste de Pierre-Joseph Redouté la principale fontaine de sa ville natale. Qu'au bas de ce buste, un ciseau inspiré sculpte un bouquet de roses, un groupe de liliacées; cette inscription muette, jointe au nom de Redouté suffira pour amener à Saint-Hubert de nombreux pèlerins de l'art et de la poésie. R. de M.

Bien que l'article qui va suivre date déjà de quelques années, il n'en renferme pas moins des documents historiques importants que nous croyons utiles de faire entrer, comme base de travaux plus complets, dans la collection de la *Renaissance illustrée*, si riche déjà en documents de toute nature. Outre quelques appréciations fort exactes sur les artistes modernes de l'Angleterre, on trouvera aussi quelques notes précieuses sur ses artistes anciens, mais surtout quelques renseignements inappréciables sur les grandes collections publiques, la manière dont elles se sont formées et les vicissitudes qu'elles ont subies. A ces divers titres, ce résumé, quoique *partial* en quelques circonstances, nous a paru digne cependant de mériter l'attention de nos lecteurs.

DE L'ART ET DES ARTISTES EN ANGLETERRE.

Quelques admirateurs passionnés de l'école anglaise mettent les tableaux de nos peintres sur la même ligne que les œuvres des grands maîtres du quinzième et du seizième siècle. Nous ne partageons pas cet aveugle enthousiasme. Nos peintres, il faut l'avouer, manquent des premières et des plus hautes qualités de l'artiste : la science du

dessin et le génie de la composition. Mais, en revanche, ils savent donner à leurs peintures le coloris le plus éclatant et le plus vrai. Il vaut mieux être supérieur dans un genre et nul dans tous les autres, que d'être médiocre en tout, comme l'était l'école française à l'époque de David.

Aujourd'hui, différentes causes se réunissent pour rendre presque impossible la renaissance de la peinture en Angleterre. De ces causes, les unes influent sur toutes les écoles modernes en général; les autres sur l'école anglaise en particulier.

La forme du Gouvernement est plus indifférente à l'existence de l'art qu'on ne semble le penser. On a vu les arts fleurir sous le despotisme, décliner sous une constitution républicaine; il faut remonter plus haut pour trouver le secret de sa grandeur ou de sa décadence; il faut aller jusqu'à la source d'où les gouvernements découlent, c'est-à-dire examiner les rapports de l'art avec le sentiment populaire, apprécier son importance comme expression de la pensée nationale. La peinture n'a pris un haut développement que lorsqu'elle a possédé une influence directe sur les habitudes et les mœurs d'une nation ; lorsqu'elle a pu exciter l'enthousiasme des masses, et non pas seulement attirer le froid examen de quelques hommes. Faites-en un moyen d'instruction populaire ; sachez l'unir à la religion, qui est l'âme de la vie humaine, vous la verrez s'élever jusqu'aux conceptions les plus hautes. Nous ne voulons pas dire qu'il faille négliger les parties matérielles de l'art dans les grandes époques ; au contraire, on a poussé trop loin la perfection plastique; mais l'imitation de la nature doit tellement se confondre avec l'idéal, qu'on puisse oublier le procédé pour ne plus voir que l'objet représenté, animé, pour ainsi dire, d'une vie nouvelle.

Chez les Grecs et sous le polytheisme, comme pendant les siècles de foi, au moyen âge, l'art fut intimement lié à la religion. Au quatorzième et au quinzième siècle, il servit à matérialiser, en des symboles visibles et sous des formes populaires, les mystères qui sont, de leur nature, abstraits et incorporels. Il rendait intelligibles ces touchants passages de l'histoire divine qui, sans lui, seraient restés cachés sous le latin de la Vulgate; et il leur faisait parler à tous les cœurs un langage que tous pouvaient comprendre. Ce sentiment religieux produisit des chefs-d'œuvre. Mais la peinture ne fut pas seulement un moyen d'amener les esprits à la conception de la divinité, elle servit aussi à l'éducation nationale. Avant que les livres ne se répandissent, ce fut elle qui instruisit les masses. Lord Chatham disait qu'il avait appris dans Shakspeare preque tout ce qu'il savait de l'histoire d'Angletrre. De même le peuple lisait son histoire dans les tableaux, et s'il n'y voyait rien de positif, il y trouvait du moins l'occasion de développer en son cœur le sentiment du beau. L'art devenait ainsi de la plus grande utilité; c'était un pouvoir réel constitué au milieu de la société.

Les mêmes circonstances ne se représenteront plus. Nous ne pouvons pas plus faire revivre l'art du quinzième siècle que les institutions du moyen âge. Le génie du protestantisme est ennemi de tout symbole extérieur: il craint avec raison que le symbole ne vienne à prendre, dans les intelligences vulgaires, la place de l'objet symbolisé. Dans les contrées catholiques elles-mêmes, les antiques croyances n'existent plus. La cathédrale de Cologne est encore inachevée, comme elle l'était il y a quatre cents ans; celles d'Anvers et de Strasbourg élèvent vers le ciel une tour solitaire. Les livres ont tué l'architecture comme la peinture; ils expriment avec une rapidité et une précision infinies, des idées que l'art ne peut représenter.

Ce ne sont point les académies, les prix, le patronage des hommes riches qui changeront la face des choses. Des épreuves ont été faites; quel en a été le succès? Voici ce que dit ce sujet M. James : « Nous ne pouvons nous empêcher d'avouer que l'art semble décroître en raison directe des encouragements qu'on lui prodigue. Depuis plusieurs années, rien n'a été épargné pour le faire refleurir. Des sociétés particulières se sont formées pour le protéger; le gouvernement l'a favorisé de tout son pouvoir; des écoles de dessin ont été instituées; toutes les grandes collections sont devenues publiques; des récompenses nationales ont été décernées. L'art n'a cependant produit que des œuvres médiocres et dépourvues d'intérêt.» « L'artiste, dit Fuseli, doit avoir pour but, en premier lieu, sa propre satisfaction. Tous les trésors du monde n'auraient pas fait éclore l'*Iliade* ou le *Paradis Perdu*, le Jupiter Olympien ou la chapelle Sixtine. Les circonstances peuvent hâter ou retarder l'apparition d'une œuvre de génie, mais elles ne peuvent la faire naître.»

Nous devons donc avouer que nous ne croyons pas à l'avénement de ce *millenium* des arts que les admirateurs de l'école anglaise semblent espérer. La peinture sera désormais sans doute un art de décoration, bien plus qu'un moyen d'exciter de hautes et nobles pensées. Les tableaux religieux sont rares maintenant; mais, fussent-ils plus nombreux, nous doutons que la tendance générale de la peinture fût changée. Elle ne vise plus qu'aux effets saisissants. La conception, le style, le coloris des grands maîtres étaient le résultat nécessaire de leurs pensées habituelles; la dignité, la simplicité, la vérité de l'expression se trouvaient tout naturellement sous le pinceau des pieux artistes du quinzième siècle; de même qu'aujourd'hui l'effet théâtral, l'arrangement forcé et la couleur fausse des peintres, sont la conséquence des habitudes tout artificielles et de l'inspiration à froid qui caractérisent notre époque.

C'est en vain que certaines intelligences privilégiées cherchent à sortir de la sphère commune, et veulent s'inspirer de l'esprit du passé. Ils exagèrent inutilement les principes des vieux maîtres; ils ne peuvent atteindre une majestueuse simplicité. Leurs travaux n'excitent aucun enthousiasme ; nous pouvons citer ici les tableaux de l'école allemande, sans en excepter ceux de Cornélius et de Schnorr. Ils sont dessinés avec science et pleins de pensée; la composition en est d'un caratère à la fois large et simple; le coloris, qui est la partie faible, est pourtant aussi bon que celui d'un grand nombre de peintures de l'école italienne; et pourtant nous font-elles éprouver la même impression que les *Prophètes* de Michel-Ange, le *Martyre de saint Pierre* et le *Christ au tombeau* de Titien, le *Lazare* de Sébastien del Piombo? Elles sont aussi loin de ces chefs-d'œuvre qu'une figure de cire l'est d'un corps vivant.

Quant à ce qui concerne particulièrement l'école anglaise, plusieurs circonstances se sont opposées, et s'opposeront encore, aux progrès de l'art. Cette école s'est élevée seulement à l'époque où les autres étaient sur leur déclin, et lorsque la peinture n'était plus partout qu'une spéculation commerciale. La religion était morte; la décoration des monuments et des places publiques était devenue rare. Les seules carrières ouvertes aux artistes anglais furent le portrait et le paysage. La tradition des procédés qu'employèrent les anciens avec tant de succès était elle-même perdue; l'école anglaise, à sa naissance, manquait donc à la fois de connaissances techniques et de direction élevée.

Une autre cause du peu de progrès que firent les arts chez nous, ce fut la manière dont on comprit l'*idéal*. Le récit des écrivains, au sujet de da Vénus de Zeuxis, nous fait voir comment les anciens comprenaient l'*idéal;* ils ne cherchaient à l'atteindre que par la combinaison des plus beaux objets de la nature. De même, dans l'art moderne, nous voyons que toutes les belles têtes des tableaux de Raphaël sont dessinées d'après nature. Les paysages du Poussin ne sont autre chose que des combinaisons de lignes prises à Tivoli, à la Riccia, à Rome, au château Saint-Ange, à la tour de Néron, aux ruines du Forum. Plusieurs vues de Claude Lorrain sont empruntées aux environs de la Trinitá del Monte. Les saisissants aspects de la vallée du Tibre, ceux du Vatican, du mont Marius et de la villa Medici se retrouvent dans presque tous ses tableaux. En Angleterre, l'art a beaucoup souffert de ce préjugé fort répandu, que l'exacte imitation de la réalité est incompatible avec lélévation du style, et que pour arriver à l'*idéal*, il faut faire abstraction de la nature. Il en est résulté dans les compositions une multitude de formes, de figures et d'attitudes conventionnelles. Le vide a remplacé la largeur; on a complétement négligé les détails. L'exemple des grands maîtres italiens a été mis en oubli. Nous pourrions dire, en effet, presque sans exagération, qu'il serait possible d'étudier la botanique sur le premier plan des paysages du Titien. Les poissons que Raphaël a reproduits dans son carton de la Pêche Miraculeuse, sont dessinés avec une fidélité toute hollandaise. Vigneul Maeville parle ainsi du Poussin : « Dans sa vie illesse, je l'ai vu souvent au milieu des ruines de l'ancienne Rome ou sur les bords du Tibre dessinant une vue qui lui plaisait, et je l'ai même rencontré quelquefois remplissant un mouchoir de pierres, de mousse et de fleurs, qu'il emportait chez lui, afin de copier exactement la nature. » L'école anglaise a cru pendant longtemps ces détails indignes de son attention; plus le peintre parvenait à géné-

raliser l'objet, plus il faisait perdre à chaque chose son individualité, et plus on le croyait digne d'estime. Nos tableaux en sont venus à un tel point qu'on a pu dire pour les caractériser : *Ils ne représentent rien.*

Ces défauts n'existent plus au même degré, sans doute; nous n'allons plus chercher l'idéal hors de la nature; mais il reste encore dans notre art quelques traces des anciennes erreurs, les détails sont encore beaucoup trop négligés; nos artistes représentent encore les formes par quelques coups de pinceau adroitement donnés, qui font de l'effet à distance, mais qui de près paraissent des taches; nous avons encore l'habitude d'intervertir l'ordre naturel des études, de nous occuper du coloris avant d'étudier le dessin. « Comme tous les grands génies, dit Walter Scott, en racontant l'éducation de Dick Tinto, il se mit à peindre avant d'avoir les premières notions du dessin. »

Mais si, dans la grande peinture historique, l'école anglaise ne peut espérer de beaux succès, il est d'autres genres dans lesquels elle a déjà atteint une grande supériorité : dans la peinture des portraits elle est la première du monde, la seule qui approche des anciens maîtres. Le portrait de *lord Heathfield, saisissant les clefs de Gibraltar*, exécuté par Reynolds, ne souffre nullement du voisinage des Titien au milieu desquels il est placé. Si Lawrence eut eu à reproduire des costumes plus pittoresques, ses portraits si gracieux, si vrais, si caractéristiques, pourraient être comparés aux meilleurs de Van Dyck. Les paysagistes anglais n'ont pas de rivaux en Europe; dès les premiers temps, la peinture du paysage a été florissante en Angleterre, le jargon de l'idéalisme n'a pu entraver ses progrès; l'artiste a dû étudier la nature elle-même, il n'a eu qu'à transporter sur la toile une image fidèle de nos fraîches vallées, de nos vertes forêts, de nos collines, de nos lacs; il n'a eu qu'à reproduire les mille effets d'ombre et de lumière qu'on aperçoit sous notre ciel toujours changeant. Aussi rien ne surpasse la vérité et l'éclat des tableaux de nos meilleurs peintres de paysage, de Callcott, par exemple. On croirait entendre le murmure du vent dans le feuillage, et le bouillonnement de l'eau qui coule. Nulle part ces brillantes qualités ne se montrent mieux que dans les aquarelles; tous les étrangers avouent qu'avant d'avoir vu les productions des artistes anglais, ils ne pouvaient se faire une idée de la profondeur, de la force, de la richesse, de l'éclat que peut présenter ce genre de peinture. Les aquarelles de Lewis et de Cattermole sont fort belles; les portraits de Chalton sont plus remarquables encore, mais les paysages de Copley Fielding sont vraiment admirables. Il combine avec la plus grande habileté la riche verdure de nos campagnes avec la vue de la mer qui baigne nos côtes; il sait tirer un merveilleux parti des brusques contrastes d'ombre et de lumière, ou des transitions douces, pour produire les effets les plus saisissants.

La distance qui sépare l'école anglaise de toutes les autres se remarque mieux que partout ailleurs dans le genre créé par Hogarth, et perfectionné par Wilkie. Le style de ce dernier est beaucoup plus calme et plus châtié que celui de son prédécesseur. Cependant Hogarth possédait une grande habileté pratique, quoi qu'en ait pu dire Horace Walpole, dont l'opinion à ce sujet prévaut encore aujourd'hui. Nous nous souvenons que lors de notre première visite à la Galerie Nationale, nous partagions encore pleinement le préjugé vulgaire; nous fûmes fort étonnés lorsque nous nous trouvâmes en présence des tableaux d'Hogarth, intitulés *le Mariage à la mode;* l'expression des têtes est admirablement rendue, et l'exécution ne laisse presque rien à désirer; le coloris, éteint et sans vernis, a plutôt l'aspect de la détrempe que de la peinture à l'huile; mais les tons de la chair sont très-beaux, et disposés avec tant d'harmonie que, sous le rapport même de la couleur, ces peintures sont préférables à la plupart des productions de l'école anglaise; seulement, le cinquième tableau, *la Mort de l'époux*, a perdu son clair-obscur, et pousse au noir. Cette série, composée de six tableaux, n'a produit à l'auteur que cent dix livres sterling; mais, en 1797, M. Angerstein l'acheta moyennant treize cent quatre-vingt et une livres sterling.

Du reste, à propos de nos artistes vivants, nous allons laisser parler le docteur Waagen, directeur de l'Académie de Berlin, qui vient de publier trois volumes sur le sujet que nous traitons ici :

« Wilkie, dit M. Waagen, est, dans son genre, non-seulement le premier peintre de son époque, mais, si nous en exceptons Hogarth, il est aussi le plus spirituel et le plus original des maîtres de l'école anglaise. Dans les parties les plus essentielles de son art, Wilkie a les mêmes qualités qu'Hogarth; il est comme lui fécond, ingénieux, profond observateur, et souvent les sujets qu'il traite sont éminemment dramatiques. Mais il ne cherche pas à montrer, comme Hogarth, les nombreuses scènes d'un drame moral dans une longue série de tableaux; il se contente de représenter, pour ainsi dire, comme dans une nouvelle, une scène frappante. On peut comparer Hogarth à Swift : tous les deux mettent dans la satire la même amertume, tous les deux ont la même tendance à voir l'homme sous son aspect le plus défavorable, et se plaisent à le représenter dans son état le plus abject, dans sa corruption la plus profonde, dans sa misère la plus effrayante. Il y a au contraire de grands rapports entre Wilkie et son célèbre compatriote Walter Scott. On remarque également chez le peintre et chez le romancier cette délicatesse d'esprit qui les porte à s'occuper des particularités les plus minutieuses; ils ont plus d'amour que de mépris pour l'homme; ils aiment à nous montrer le tableau de cette calme félicité qu'on trouve dans la vie de famille, et ils savent, par des traits d'*humour* jetés de main de maître, rehausser le charme de ces scènes communes. S'ils représentent, comme il est permis aux poëtes de le faire, les hommes avec toutes leurs faiblesses, toutes leurs erreurs, toutes leurs souffrances, du moins leurs peintures ne sont jamais révoltantes. On doit surtout tenir compte à Wilkie de ce que ses compositions ne tombent jamais dans la caricature; il sait conserver l'énergie et l'expression sans sortir pour cela des limites de la vérité. On dit que le caractère simple et touchant de ses œuvres produisit dès les premiers instants une très-forte impression; ses tableaux sont en effet la reproduction fidèle des mœurs anglaises. Sous plusieurs rapports, Wilkie rappelle les grands peintres de genre de l'école hollandaise au dix-septième siècle. Il n'exécute certainement pas les détails avec autant de délicatesse que Gérard Dow ou Mieris; mais il va presque aussi loin que Téniers ou Jean Steen dans leurs tableaux les plus soignés. Cette ressemblance d'esprit et de touche se remarque surtout dans ses plus anciennes productions; l'une d'elles, *le Ménétrier aveugle*, se trouve dans la Galerie Nationale; la couleur n'en est pas brillante; mais le ton des chairs est chaud, comme dans les peintures d'Hogarth, les teintes sont harmonieuses quoiqu'un peu ternes, et les nuances sont parfaitement fondues ensemble : *le Ménétrier aveugle* est un chef-d'œuvre qui mérite d'autant plus notre admiration que Wilkie, né le 18 novembre 1785, l'exécuta en 1806, c'est-à-dire à l'âge de vingt et un ans. »

Quant à Turner, le docteur Waagen ne lui rend pas une entière justice. Nous admettons que cet artiste tombe souvent dans l'extravagance, et par malheur il en a donné la preuve dans ses deux tableaux : *Ehrenbreitstein*, et l'*Incendie des deux chambres du parlement*, ouvrages qui ont été exposés en 1835, et sur lesquels porte en particulier la critique du docteur. Les peintures qui ont figuré sous son nom à l'exposition de cette année ne sont qu'une inexplicable confusion de couleurs; mais si l'on prend la peine d'examiner les premiers ouvrages de Turner, on sera forcé de convenir que l'auteur est un homme de génie, et qu'il a su montrer dans ses paysages la poésie la plus élevée.

Eastlake se distingue par un coloris harmonieux, mais aucun de ses travaux, il faut le dire, ne prouve une grande puissance de composition. Etty a de la grâce, de l'imagination, de la facilité; mais il donne uniformément à tous ses personnages un profil grec et des attitudes exagérées.

Landseer doit être regardé comme le premier peintre d'animaux qui ait jamais existé (1); car outre la connaissance qu'il a acquise de l'anatomie, il possède le talent de donner à ses compositions un caractère poétique qu'on ne rencontre guère, même dans les meilleurs tableaux de Rubens et de Sneiders.

Nous allons citer encore le docteur Waagen à propos de Martin, bien que l'opinion du critique nous paraisse beaucoup trop favorable, eu égard à l'excentricité du talent de l'artiste, et à la monotonie de ses ouvrages.

« J'acceptai avec empressement l'offre que me fit le professeur Wheastone de me présenter un soir chez Martin, qui avait alors chez lui son plus beau tableau : *la Destruction de Babylone*. Je trouvai un

(1) Note du rédacteur. Cet arrêt du journaliste anglais n'est-il pas un peu partial? Aurait-il oublié Berghem et Paul Potter?

homme entre deux âges, joignant à des manières agréables un caractère fort enthousiaste; l'animation de ses paroles, lorsqu'il nous expliqua le sujet de sa peinture, donna à cet ouvrage un intérêt plus grand encore ; l'aspect de cette œuvre est grandiose : la lune est voilée par les nuages; sous les rayons d'une pâle lumière s'étend l'immense cité dont les destinées vont s'accomplir ; une foule innombrable d'ennemis a déjà pénétré dans l'enceinte ; l'incendie commence ; les éléphants que les Babyloniens montaient pour combattre se sont échappés. Cette scène effrayante se déroule dans le fond du tableau. Sur le premier plan, nous voyons le roi, sans force et sans volonté, entouré de ses femmes et déplorant son malheur ; à côté de lui son frère, manifestant un profond mépris pour cette lâcheté, indigne d'un souverain. Ce sont là quelques détails de ce vaste ensemble qui renferme plus de mille figures dans les attitudes les plus variées et les plus saisissantes. La poésie répandue sur l'ensemble n'empêche pas que la vérité historique des détails ne soit fidèlement observée. Martin a consulté pour faire cette peinture tous les livres où se trouvent quelques notions sur l'architecture orientale. Ainsi qu'il me le fit remarquer, la proportion des figures qui se trouvent immédiatement au-dessous des murailles s'accorde parfaitement avec la hauteur qu'on attribue dans l'histoire à ces murailles elles-mêmes. J'ai compris à merveille l'effet qu'ont produit en Angleterre les tableaux de cet artiste; ils réunissent les trois qualités que les Anglais veulent trouver dans les œuvres d'art : la grandeur de l'effet, l'originalité de l'invention, et la vérité topographique. Il n'existe pas de compositions qui diffèrent plus que les siennes de la vielle manière ; ce sont avant tout des paysages, et c'est comme paysages qu'ils produisent leur grande impression ; dans les œuvres des vieux maîtres, au contraire, les figures humaines dominent à tel point que dans les scènes auxquelles des milliers d'hommes ont pris part, *la Ruine de Troie*, par exemple, on n'aperçoit qu'un petit nombre de personnages, tous placés sur le premier plan, et disposés de manière à ce que leur physionomie manifeste clairement le sujet du tableau ; le lieu où se passe l'action est à peine indiqué. »

La sculpture s'est montrée avec fort peu d'éclat dans nos dernières expositions. C'est le genre dans lequel, en Angleterre, on réussit le moins. Il est facile d'apercevoir la cause de cette infériorité : nos artistes ont rarement l'occasion d'étudier des corps nus dans la liberté de leurs mouvements, et notre pruderie nationale exclut d'ailleurs les nudités. La sculpture, plus encore que la peinture, laisse voir combien nous manque le sentiment de la beauté ; car elle ne peut pas cacher ses défauts sous l'éclat magique des couleurs. Quelques sculpteurs traitent tous leurs sujets comme des portraits et se préoccupent exclusivement des accessoires ;d'autres cherchent je ne sais quel faux idéal qui les mène à une ridicule afféterie.

Chantrey est aujourd'hui le plus célèbre, le plus admiré de nos statuaires. Il réussit parfaitement dans l'exacte imitation de la nature. Ceux qui pensent que la sculpture doit se forcer à représenter les objets dans toute leur réalité, ne trouveront qu'à louer dans ses ouvrages ; mais ceux qui portent l'exigence plus loin, et qui veulent que la sculpture se modifie suivant les matériaux qu'elle emploie, ne seront nullement satisfaits. Le sculpteur ne doit nous laisser voir dans ses œuvres ni le marbre ni le bronze ; il doit éviter les proéminences trop fortes dans les touffes de cheveux et les plis des vêtements. Lorsque les élévations sont nécessaires, il doit en modérer les effets en les divisant en plusieurs parties au moyen de dépressions plus ou moins marquées. C'est à la pratique de ce principe que la sculpture ancienne doit en partie l'aspect agréable qu'elle présente. Les bustes de Chantrey sont d'une vérité, d'une animation et d'un travail remarquables. Ses statues en pied sont gauchement posées; elles manquent de vie, et les draperies en sont lourdes. Dans les sujets de pure fantaisie, il fait toujours preuve d'une grande pauvreté de conception. Ses personnages ont tous les mêmes attitudes ; ils n'ont ni beauté, ni grâce. De tous les morceaux, grands ou petits, que nous avons vus dans l'atelier de Chantrey, ceux où l'imitation fidèle de la nature paraît suffire, sont les seuls remarquables. Nous ne pouvons estimer sa statue équestre colossale ; Chantrey n'est pas capable de traiter des sujets de vaste dimension. La multitude des œuvres exécutées par cet artiste dans le style le plus faux, et la réputation qu'elles lui ont acquise,auront peut-être une influence funeste sur la sculpture en Angleterre.

Après Chantrey, Westmacott occupe le premier rang. Il admire et juge parfaitement l'antique. Les modèles éternels de la sculpture, les marbres de lord Elgin, sont rangés avec beaucoup de goût dans son atelier ; mais le succès ne répond pas toujours aux bonnes intentions de cet artiste. C'est lui qui a exécuté le fameux vase colossal fait d'un seul bloc de marbre de Carrare. Sur un des côtés du vase est représentée la victoire de Waterloo, sur l'autre, le roi Georges recevant le traité de paix. Ces compositions sont trop vulgaires, trop académiques pour qu'on puisse les admirer. La forme de ce vase, dont la hauteur est d'environ dix-huit pieds, rappelle celle du célèbre vase Borghèse qu'on voit au Musée du Louvre ; mais le profil en est beaucoup moins heureux. La partie la plus élevée, celle où sont placés les bas-reliefs, est loin de présenter des lignes gracieuses; l'autre partie, ornée de feuilles d'acanthe délicatement sculptées, est d'un aspect plus agréable. Dans son ensemble, ce grand ouvrage, destiné à orner une salle de la nouvelle galerie nationale, est digne d'admiration. Westmacott est un homme qui a des connaissances fort étendues et qui manie le marbre avec une habileté incomparable ; mais malheureusement, dans ses œuvres, la grâce est souvent remplacée par le style maniéré ; Westmacott ne sent pas non plus assez combien l'arrangement architectonique est nécessaire dans la sculpture monumentale. Ses bustes ont moins d'animation et de naturel que ceux de Chantrey.

Bailey, beaucoup moins connu que les deux précédents, s'est distingué dans ses derniers ouvrages par un profond sentiment de la beauté des formes. Il est l'auteur des sculptures qui ornent la nouvelle galerie nationale. La statue de l'Angleterre, figurée entre un lion et une licorne, ainsi que deux autres statues allégoriques, présentent cette attitude calme et cette rectitude de lignes qui conviennent si bien à la sculpture monumentale. Sur l'un des frontons de l'édifice, les figures sont disposées avec intelligence et d'une manière satisfaisante ; sur l'autre, au contraire, elles offrent un aspect confus et sont toutes tournées du même côté. Une statue d'Hygie sur le tombeau d'un médecin, nous a paru exécutée avec grâce et bon goût. D'autres tombeaux qui représentent des femmes endormies avec leurs enfants, dénotent chez Bailey une grande sensibilité. Enfin quelques bustes, tels que celui de lord Brougham, se font remarquer par une conception spirituelle et par la scrupuleuse observation des véritables règles de la sculpture.

On trouve des effets plus gracieux et une plus parfaite connaissance de l'architectonique dans les six figures allégoriques exécutées par Georges Rennie pour orner les angles du bâtiment de la Banque nouvellement construit par l'habile architecte Richard Cockerill. Rennie conserve dans son atelier une statue d'enfant traitée avec ce fini qui nous fait admirer la célèbre statue du Capitole : *L'Enfant qui tire une épine de son pied.*

M. Thomas Campbell a fait plusieurs bustes d'une ressemblance frappante et d'une très-belle exécution ; chez lui, l'art a su réunir dans une pacifique assemblée les whigs et les tories. On voit l'un à côté de l'autre le buste de Wellington et celui du comte Grey. La figure du duc de Buccleuch paraît entre le buste colossal en bronze du duc de Devonshire et celui du duc de Bedford.

Mais ce qui constitue nos plus grandes richesses en fait d'art, ce sont nos collections de tableaux des anciens maîtres. L'Angleterre possède en ce genre des trésors inestimables. Dans les autres pays, les musées publics établis dans les capitales produisent un grand effet ; mais chez nous, outre les nombreuses et magnifiques collections qui se trouvent à Londres, on peut voir dans toutes les provinces, dans presque tous les châteaux, quelques chefs-d'œuvre de l'art. Personne, aujourd'hui, ne connaît le nombre et la valeur de ces tableaux dispersés en divers lieux : mais nous sommes persuadés que, si on les réunissait tous, on en formerait une collection bien plus riche que celle du Louvre. Cependant de beaux cabinets ont été détruits et sont restés perdus pour notre pays. — Henri VII rassembla à peu près cent cinquante tableaux. Charles 1er, qui aimait et appréciait les arts, eut le premier l'idée d'établir une galerie de peinture sur de larges bases ; il fit acheter d'abord par Buckingham, moyennant seize mille livres, la galerie formée par les ducs de Mantoue ; il posséda bientôt dans ses différentes résidences treize cent quatre-vingt-sept tableaux et trois cent quatre-vingt-dix-neuf morceaux de sculpture. Parmi ces tableaux on pouvait compter quatre-vingt-dix-

Leys pinx. Imp. Passage du Prince Panneel lith.

L'AUMONE.

huit chefs-d'œuvre de toutes les écoles et principalement de l'école italienne. A Whitehall, le roi plaça quarante-six magnifiques peintures de Raphaël, du Corrége, du Titien, de Jules Romain, de Caravage, d'André del Sarte, de Giorgione et du Parmesan.

La noblesse anglaise suivit l'exemple de Charles 1er. Le comte d'Arundel, le duc de Buckingham, lord Montague, voulurent avoir des galeries; celle du duc de Buckingham était riche surtout en tableaux de l'école italienne. On y remarquait l'*Ecce homo* du Titien, qui contient quatre-vingt-dix-neuf personnages aussi grands que nature. Cette belle composition, acquise depuis par l'archiduc-Léopold-Guillaume et placée maintenant dans la galerie du Belvédère, est d'un prix inestimable. Le duc de Buckingham avait refusé de la céder au comte d'Arundel pour la somme de sept mille livres.

Lorsque notre pensée se porte sur tous ces chefs-d'œuvre, nous ne pouvons nous empêcher de déplorer le vandalisme de Cromwell, qui fit vendre aux enchères la riche collection de Charles 1er. Ainsi furent perdues pour notre pays les plus belles œuvres de la peinture; ainsi par l'éloignement des bons modèles, furent arrêtés en Angleterre les progrès de l'art; mais les puritains montraient tant d'indifférence, ou, pour mieux dire, tant d'aversion pour les beaux-arts, qu'il est étonnant que Cromwell ait eu même la pensée d'acquérir *les cartons* au compte de la nation et pour la somme de trois cents livres.

Tous les princes de l'Europe envoyèrent leurs agents pour assister à la vente qui eut lieu à Londres en 1653. L'ambassadeur de Philippe IV, roi d'Espagne, fit des acquisitions si nombreuses qu'il fallut dix-huit mules pour les transporter de la Corogne à Madrid. L'archiduc Léopold-Guillaume, alors gouverneur des Pays-Bas autrichiens, Christine de Suède, le cardinal Mazarin, achetèrent aussi un grand nombre de tableaux. Quelque-unes des plus belles peintures qui ornent maintenant le Musée du Louvre, entre autres *Jupiter et Antiope*, du Corrége; *le Christ au tombeau*, et *les Disciples d'Emmaüs*, du Titien, furent acquises par Jambach, banquier de Cologne, qui céda ensuite sa collection à Louis XIV.

Les galeries du comte d'Arundel et du duc de Buckingham éprouvèrent le même sort. Ce qui doit cependant diminuer nos regrets, c'est que beaucoup de ces tableaux sont revenus en Angleterre; des quatre-vingt-huit chefs-d'œuvre que possédait Charles Ier, soixante-dix furent recouvrés par Charles II. Sous son règne la collection royale se composait d'environ onze cents tableaux et cent statues. Jacques II y ajouta une centaine de toiles d'un médiocre intérêt.

Cette collection eut à souffrir d'un nouveau désastre. Lort de Whitehall en 1697, la principale galerie, qui renfermait sept cent trente-huit tableaux, fut en grande partie détruite. La perte fut immense. Trois tableaux de Léonard de Vinci, trois de Raphaël, douze de Jules Romain, seize de Giorgione, seize du Titien, six de Palma le Vieux, six du Corrége, sept du Parmesan, vingt-sept d'Holbein, quatre de de Rubens, treize de VanDyck, quatorze de Guillaume Van de Velde furent anéantis par les flammes.

L'Angleterre se trouva encore dépouillée de nombreux chefs-d'œuvre par la vente de la collection de sir Robert Walpole, collection qui fut achetée 30,000 liv. par l'impératrice Catherine, et qui forme maintenant la plus belle partie de la galerie impériale à l'Ermitage.

Mais, pour balancer ces pertes volontaires ou accidentelles, de grandes et belles acquisitions furent faites au dix-huitième siècle par des hommes distingués, qui formaient des galeries dans leurs maisons de campagne. Nous pouvons citer en particulier, parmi ces personnages, les ducs de Marlborough, de Bedford, de Devonshire et d'Hamilton, le marquis de Lansdowne, les comtes Pembroke, Exeter, Leicester, Warwick, Spencer. Borlingont, Radnor, Cowper, Egremont, M. Methuen et M. Welbore-Agar-Ellis. Ces collections à l'exception de celle de lord Cowper, à Panshanger, étaient toutes inférieures à celle de Charles Ier; mais elles étaient riches en peintures de l'école flamande, et contenaient beaucoup de tableaux du Poussin.

La révolution française fut, pour les galeries d'Angleterre, une source de richesses. En 1792 le duc d'Orléans vendit la célèbre collection du régent afin de se procurer les sommes nécessaires pour arriver à son but politique. Cette magnifique galerie contenait quatre cent quatre-vingt-cinq tableaux, parmi lesquels se trouvaient les plus belles œuvres des écoles italienne, française et flamande; elle fut achetée presque tout entière par des Anglais. La partie qui contenait les tableaux de l'école italienne et de l'école française fut achetée 43,000 livres par le duc de Bridgewater, le marquis de Stafford et lord Carlisle. Ces nobles personnages gardèrent quatre-vingt-quatorze des plus belles peintures, et vendirent le reste à l'enchère. Cette vente leur produisit 41,000 livres; ils possédèrent ainsi, pour une somme fort modique, l'élite de la galerie du régent.

La collection du ministre français de Calonne fut aussi vendue à l'Angleterre en 1795; elle se composait de trois cent cinquante-neuf toiles. On y remarquait un grand nombre de magnifiques tableaux de l'école hollandaise du dix-septième siècle, ainsi que plusieurs ouvrages admirables des peintres français et espagnols.

Les troubles que fit naître sur tout le continent la révolution française, amenèrent en Angleterre une foule de chefs-d'œuvre. Les tableaux d'église, ceux qui ornaient les palais des rois ou les châteaux des nobles furent vendus; et la plupart de ces ouvrages d'art furent achetés pour le compte de l'Angleterre par MM. Day, Ottley, Buchanan, Champernowne et Wilson. Les Aldobrandini, les Barberini, les Borghesi, les Colonna, les Corsini, les Falconieri, les Giustiniani, les Chigi, les Lancelotti et les Spada, à Rome; les Balbi, les Cambiasi, les Cataneo, les Doria, les Durazzo, les Gentile, les Locari, les Marino, les Spinola et les Mori, à Gênes, furent obligés de se défaire de la meilleure partie de leurs collections d'art. A Florence, le palais Ricardi; à Naples, le palais royal de Capo di Monte, perdirent leurs plus beaux tableaux.

Depuis 1798, la Belgique et la Hollande nous ont envoyé un grand nombre de chefs-d'œuvre. Il se trouvait quelquefois d'anciens tableaux des grands maîtres dans les plus petites villes de Hollande; les marchands de tableaux ont parcouru toute la contrée et ont trouvé plusieurs ouvrages charmants de Holbein, de Ruysdael. Outre les toiles possédées par différents particuliers, il existait deux collections hollandaises, d'un choix admirable qui appartenaient, l'une à la comtesse Holdeness, l'autre à M. Crawford; elles ont été vendues à Londres en 1802 et 1806.

En France, nous avons acquis, en 1801, la belle collection du citoyen Robit; en 1815, la collection de Lucien Bonaparte, et l'élite des tableaux que le général Sébastinani avait rapportés d'Espagne; en 1817, celle du receveur général Laperrière, et la petite mais admirable galerie du prince de Talleyrand. En outre, les œuvres les plus remarquables qui se trouvaient dans les cabinets du duc de Praslin, du duc de Choiseul, du prince de Conti, ont été portées à Londres par MM. Delahante, Erard, Lebrun et Lafontaine.

Jusqu'à l'époque de l'invasion française en Espagne, l'occasion ne s'était pas présentée de faire dans ce pays de semblables acquisitions. L'exportation des tableaux était défendue en Espagne sous les peines les plus sévères. D'ailleurs les plus belles peintures appartenaient à la couronne et aux établissements religieux. Mais en 1817, M. Buchanan, accompagné du peintre de paysage Wollis, dont le goût et la science ne laissaient rien à désirer, entreprit un voyage en Espagne. Malgré les difficultés et les obstacles qu'il rencontra, il parvint à procurer à l'Angleterre quelques chefs-d'œuvre de l'école espagnole; c'est à son courageux voyage que nous devons les célèbres Murillo du palais Santiago, plusieurs œuvres capitales tirées des collections d'Alba, d'Altamira et du prince de la Paix. M. Buchanan se procura même quelques tableaux de l'Escurial. Le couvent de Loeches, près de Madrid, lui fournit son contingent en tableaux de Rubens, qui lui avaient été donnés par le comte duc d'Olivarez, et Séville donna pour sa part une magnifique collection de Murillo.

Ces nombreuses acquisitions, jointes à celles qu'ont faites beaucoup d'amateurs éclairés, ont procuré à l'Angleterre plus de chefs-d'œuvre qu'il n'en existe dans aucune autre contrée. En sculpture, elle possède les marbres d'Elgin, qui valent à eux seuls peut-être toutes les statues que renferme l'Italie.

Les dessins des grands maîtres, légués Par MM. Payne et Cracherode, sont une des parties les plus remarquables du Musée britannique.

Ces dessins ont un charme particulier. Mieux que tous les autres ouvrages, ils décèlent les secrets de l'art, parce qu'ils nous permettent de suivre une peinture à travers toutes les modifications que lui a fait éprouver la pensée de l'artiste. Le tact sûr qu'ont montré les anciens maîtres dans l'emploi des divers procédés est vraiment admirable; s'ils voulaient jeter une ébauche sur le papier, ils se servaient de craie blanche et de craie rouge d'Italie, matières avec lesquelles on dessine facilement; le trait à la fois doux et large que produit la

craie donnait du premier coup à leur dessin quelque chose de solide et de pittoresque; s'ils voulaient pour ainsi dire saisir au passage, quelque pli heureux de draperie, ou bien encore arrêter un trait de physionomie, ils employaient la plume, qui leur permettait d'indiquer distinctement les formes ; s'ils voulaient déterminer les masses d'ombre et de lumière, le pinceau en poil de chameau remplissait parfaitement leur but ; et, comme dans ces derniers dessins les contours ne sont marqués que par la limite des ombres, ils revenaient à l'emploi de la plume pour arrêter les formes ; enfin, pour mieux montrer encore les mélanges d'ombre et de lumière, ils se servaient de papier colore qui leur donnait une demi-teinte, à l'aide de laquelle ils arrivaient à la dégradation de nuances les plus délicates. Ce n'est qu'après avoir vu, par ces dessins, avec quelle science et quel travail on préparait les éléments d'un tableau, qu'on parvient à s'expliquer la perfection des peintures de Raphaël et des grands maîtres de son époque.

Il n'est pas hors de propos de mentionner ici la découverte qu'on vient de faire dans la bibliothèque de Leipzig d'une grande collection de dessins exécutés par Salvator Rosa. Ces dessins sont au nombre de deux cent trente-trois, et forment deux volumes, dont l'un est marqué aux armes du cardinal Barberini, Dans le nombre on remarque les esquisses de ses plus beaux tableaux, une ébauche de la *Conception de la Vierge* qui est à Milan, plusieurs figures du *Martyre de saint Cosme et de saint Damien ;* des études de paysans et de bandits, faites d'après nature.

Notre Galerie Nationale contient une série de tableaux du premier ordre ; elle se composait, il y a peu de temps, de la collection originale de M. Angerstein, des cabinets de sir G. Beaumont et de M. Holwell Carr, et des Corrége du marquis de Londonderry. Lord Farnborough lui a depuis légué sa galerie, et bientôt, sans nul doute, elle pourra rivaliser avec tous les muséums du continent.

Malgré notre admiration pour les richesses de la Galerie Nationale, nous n'hésiterons pas à contester la valeur de certains tableaux. Nous dirons, par exemple, que la Galerie n'en possède aucun de Léonard de Vinci; *le Christ au milieu des docteurs*, qui portait le nom de ce peintre dans la collection Aldobrandini, et dont le style rappelle en effet la manière de Vinci, est un ouvrage de Bernardin Luini. L'école de Michel-Ange est dignement représentée par *la Résurrection du Lazare*, de Sébastien del Piombo, le plus beau tableau de l'école italienne que possède l'Angleterre ; il fut acheté trois mille cinq cents guinées par M Angerstein, et M. Beckford en offrit depuis vingt mille livres.

La Sainte Famille, tirée de la collection Aldobrandini, est faussement attribuée à Andrea del Sarte ; ce tableau a été composé par un des élèves du grand maître florentin, probablement par le Poligo. — L'école romaine est pauvrement représentée, car le portrait du pape Jules II n'est qu'une copie du tableau de Raphaël.

Mais nous possédons d'admirables Corrége, bien qu'ils aient souffert des réparations qu'on leur a faites ; *Bacchus et Ariane, et l'Enlèvement de Ganymède*, du Titien, sont au-dessus de tous les éloges que nous pourrions en faire. Mais le tableau de *Vénus et Adonis*, tiré du palais Colonna, n'est qu'une copie ; l'original, peint par le Titien en 1548, pour Ottavio Farnèse, est maintenant en Espagne, et forme l'un des plus beaux ornements du Musée de Madrid.

De toutes les marines de Claude, la meilleure que nous possédions est *l'Embarquement de la reine de Saba*, que l'auteur exécuta pour le duc de Bouillon, en 1648, et qui a été achetée au marchand de tableaux Erard. Nous avons aussi *le Sacrifice d'Abraham*, l'un des chefs-d'œuvre de Gaspar, le rival de Claude.

La partie la plus intéressante de la collection de Windsor est celle qui renferme les œuvres de Van Dyck. Le duc de Devonshire possède dans sa galerie un grand nombre de beaux tableaux de l'école italienne ; on y remarque trois Titien, un Paul Véronèse, trois Tintoret, un Carrache, deux Dominiquin, *Persée et Andromède* du Guide, quelques magnifiques Salvator; mais ce qu'on peut voir de plus curieux dans cette galerie du duc de Devonshire, c'est le fameux *Liber veritatis*, de Claude ; c'est un livre qui contient les esquisses faites de la main de Claude de tous les tableaux que cet artiste a composés. Il fit cet ouvrage afin qu'on ne pût lui attribuer après sa mort, comme on l'avait déjà fait pendant qu'il vivait, les ouvrages des autres peintres. Les dessins sont au nombre de deux cents, et sur tous, le peintre a marqué son chiffre, avec le nom du lieu où le tableau a été fait. Les gravures, d'après Barlow, publiées par Boydell, ne donnent qu'une idée fort incomplète de ces beaux dessins. Depuis ceux qui présentent un simple trait jusqu'à ceux qui sont terminés avec le plus de soin, tous sont admirables ; au moyen de la plume, de l'encre de la Chine et du bistre, Claude a su rendre, comme dans ses tableaux, l'aspect de chaque partie du jour, l'éclat du soleil, les effets de brouillard : pour reproduire le ton froid du matin, il s'est servi de papier bleu, et pour reproduire les tons chauds du soir, il a employé la sépia.

Nous ne pouvons examiner toutes les galeries qui méritent d'attirer l'attention. Celle de Bridgewater est une des plus remarquables d'Angleterre. On y trouve quatre belles *Madones*, de Raphaël ; les *Trois âges de la vie*, la *Vénus à la tortue*, *Calisto*, *Diane et Actéon*, par le Titien ; un *Christ au tombeau*, du Tintoret ; six excellents Dominiquin ; quatre Claude, et quatre tableaux de la meilleure manière, de Gaspar. Des deux Salvator qu'on y rencontre, l'un qui est généralement connu sous le nom des *Augures* et qui faisait partie de la collection du duc de Praslin, diffère entièrement du style ordinaire de ce maître. Il est peint d'une manière brillante, les tons sont clairs, et l'expression est soignée dans tous ses détails.

Nous terminerons par quelques remarques sur les fameux cartons de Raphaël, qui font maintenant partie de la collection de Hampton-Court.

Ces cartons ont été destinés à servir de modèles pour des tapisseries. Plus que dans aucune des grandes œuvres de Raphaël, on y admire une composition simple, des masses largement disposées, des figures fortement caractérisées. La grandeur des personnages donnait aux ouvriers la facilité de les reproduire avec toute leur expression. Les couleurs sont choisies de manière à ce qu'elles puissent être parfaitement rendues par les nuances du lin et de la soie. Enfin l'artiste, considérant qu'il faut à des ouvriers des modèles d'une grande précision, a mis le soin le plus scrupuleux à bien exécuter tous les détails Ces cartons présentent l'aspect de la peinture à fresque. Il ne sont pas tous de la main de Raphaël ; le Vasari raconte qu'il se fit aider dans ce travail par son élève Francesco Penni, mais pourtant on voit que la main du maître n'a rien laissé d'incomplet ou de faible.

L'histoire de ce grand ouvrage est fort singulière. Les tapissiers d'Arras coupèrent les cartons en six ou sept rouleaux, pour la facilité de leur travail. Les tapisseries furent exposées à Rome, et l'on oublia les peintures originales. Lorsque Rubens attira l'attention de Charles Ier sur ce sujet, on ne put retrouver que sept fragments, les autres avaient été mis en pièces. Il paraît que Charles Ier les acheta dans l'intention de faire exécuter de nouvelles tapisseries. A l'époque où l'on vendit les biens royaux, les cartons furent estimés trois cents livres, et achetés à ce prix par l'ordre de Cromwell. Le roi Guillaume III fit réunir les fragments et les mit dans l'état où nous les voyons aujourd'hui; et, après toutes les avaries qu'ils ont éprouvées, il est étonnant qu'ils aient si bien conservé leur couleur et leur clair-obscur.

De toute cette vaste composition, le carton qui représente la mort d'Ananie est la partie la plus belle et la plus remarquable. On y voit la preuve frappante des avantages de la composition circulaire, qui a permis à Raphaël de montrer les contours de toutes ses principales figures, et de faire parfaitement comprendre l'expression des figures secondaires. L'aspect majestueux de saint Pierre et de saint Jean provient en grande partie de la position élevée où se trouve ces apôtres. Par un beau contraste, Ananie est courbé vers la terre. On voit que la main de Dieu l'a frappé et que dans quelques instants il n'existera plus. Saint Jean, le plus doux et le plus affectionné des disciples du Christ, est représenté donnant une aumône et une bénédiction à l'un des nouveaux croyants, dont la figure exprime le respect et la reconnaissance. Parmi ceux qui apportent leurs biens aux pieds des apôtres, est une femme qui tient l'argent dans une main et qui cache quelques pièces de monnaie dans l'autre. On reconnaît facilement dans cette femme l'épouse d'Ananie qui, selon l'Écriture, subit le même châtiment que son mari. La courte proportion des personnages adoptée par Raphaël depuis son séjour à Rome, se fait principalement remarquer dans les figures de saint Pierre et de saint Jean. Quant à l'exécution, elle présente d'assez grandes inégalités. Dans plusieurs parties, une certaine froideur de ton, une manière plus savante qu'ingénieuse dénotent l'œuvre de Penni. Quelques figures offrent cette exagération de traits, ce ton couleur de brique qui donnent un aspect désagréable aux fresques peintes par Jules Romain, et particulièrement à *l'Incendie du Bourg*, au Vatican. On peut conclure de là que ce maître a contribué pour sa part aux admirables cartons de Raphaël. (*Edinburg Review.*)

VOYAGES.

SCÈNES DE LA VIE APOSTOLIQUE (*).

I

PINANG. — LES NICOBARS. — LA COCHINCHINE.

Tous les navigateurs redoutent les calmes qui règnent dans le détroit de Malacca. Ce bras de mer, qui sépare la péninsule malaise de l'île de Sumatra, est ordinairement immobile et azuré comme le ciel qu'il reflète; abrité contre les moussons, sa surface unie n'est jamais soulevée par leur action impétueuse; à peine de légers vents de terre rident-ils par intervalle ce miroir encadré entre des rives bordées d'arbres verts.

L'action éphémère de ces brises folles fait le désespoir des officiers et des matelots; dès qu'il y a un souffle d'air on lève l'ancre, on hisse les voiles et la manœuvre n'est pas terminée, que le vent en tombant la rend complètement inutile. Les gens de mer ressemblent à tous ceux qui voyagent par obligation; leur unique souci est le départ et l'arrivée; les accidents qui surgissent pendant le cours d'une longue traversée, aigrissent leur humeur et l'habitude de voir éteint en eux tout enthousiasme. Heureusement les passagers n'arrivent pas immédiatement à ce degré d'indifférence; les contrariétés inséparables d'une navigation prolongée ne les affligent guère, et quelques mois de mer n'ont point encore blasé leur curiosité, ni même émoussé leur admiration.

J'ai traversé quatre fois le détroit de Malacca avec des chances diverses, tantôt retenu à l'ancre des journées entières, faute de vent, ou ne marchant que par intervalles; d'autres fois, rasant le flot tranquille sur un rapide steamer, et toujours, en voguant sur ces eaux limpides, en vue de ces îles fécondes dont de molles vagues caressent éternellement la base de corail, sous ce ciel splendidement éclairé par un soleil de feu, j'ai éprouvé ces ravissements qui s'emparent de l'âme humaine sur les âpres sommets des Alpes, au sein des forêts vierges de l'Amérique et au milieu des sables du désert.

La première fois que je visitai Pulo-Pinang, je partis de Malacca pour cette île sur un bateau à vapeur, l'*Indiana*, que le gouvernement anglais affecte au service du détroit.

Ce petit navire avait reçu plus de passagers qu'il n'avait de cabines et force me fut de rester la nuit sur le pont. Le commandant de l'*Indiana*, master Congolton, est un de ces honnêtes anglais qui prisent le comfort par-dessus toute chose, et son bord était aménagé dans le plus grand intérêt de sa sensualité. Une vaste tente aux pentes longues et flottantes garantissait les passagers et l'équipage contre l'intensité du soleil et contre l'humidité des nuits : une grande table était constamment dressée sur le pont, et des domestiques malais, indoux et chinois veillaient avec sollicitude aux besoins des passagers.

La table n'était pas un meuble inutile à bord de l'*Indiana!* rarement elle était inoccupée; à peine un repas était-il achevé qu'on desservait pour en servir un autre. On mange souvent sur les navires anglais; sur le steamer du capitaine Congolton, on mangeait toujours. Le commandant était un homme sensuel qui abhorrait l'oisiveté; lorsqu'il fut bien convaincu que j'avais l'intention de passer la nuit sur le pont; il vint s'asseoir en face de moi, et me dit d'un ton de reproche affectueux :

— Comment! vous ne faites rien, paresseux?

Aussitôt il appela un Boy, et se fit apporter deux verres, de la glace, du sucre, des citrons et du rhum; après avoir rempli son verre et le mien, il me salua cordialement en buvant à mon intention, et nous restâmes accoudés l'un vis-à-vis de l'autre, silencieux comme des gens qui parlent difficilement la même langue, lui, savourant son grog, et moi, admirant un des plus beaux spectacles qu'il soit donné à un voyageur de contempler.

Notre bateau filait rapidement en serrant de près le rivage; ses ailes agitées faisaient jaillir l'eau phosphorescente de la mer en poussière étincelante. A travers le voile léger des nuits tropicales, j'apercevais la rive malaise couverte d'arbres sombres, et bien loin, à notre gauche, une masse noire qui ressemblait à une digue immense opposée à l'Océan. Le ciel au-dessus de nos têtes, comme la mer que nous sillonnions, était pur et immobile; les étoiles, qui seules éclairaient l'espace, apparaissaient dans les profondeurs du firmament comme des paillettes scintillantes. En contemplant ces lueurs tremblantes dans les régions éthérées, dégagées de vapeurs, la pensée percevait la distance infinie qui les sépare de notre planète. Tandis que nous voguions sur ces flots endormis, et que les astres paisibles rayonnaient au-dessus de nos têtes, l'orage éclatait à tous les points de l'horizon. De grands nuages lumineux parcouraient les terres qui nous entouraient et s'amoncelaient en masses sphériques sur tous les points culminants, semblables à des phares gigantesques. De longues traînées de feu s'élançaient sans interruption de ces globes enflammés; à ces livides éclairs succédaient d'imposantes détonations, auxquelles répondaient dans l'éloignement des grondements sourds et prolongés, comme se répondent dans les montagnes les échos infinis qui répètent les cris de l'aigle et les hurlements des bêtes fauves. Par moment, je voyais se déplacer l'une de ces masses incandescentes; elle marchait lentement, en lançant des clartés blafardes, jusqu'à ce qu'elle rencontrât une éminence pour se reposer, d'autrefois elle passait au-dessus de nous, sans altérer sensiblement la pureté du ciel; après avoir secoué sa gerbe d'éclairs et inondé le pont du navire, comme si une lame en avait lavé la surface, elle reprenait sa marche à travers l'espace infini. Les brises qui poussaient ces nues voyageuses étaient toutes chargées du parfum des fleurs; en passant sur les muscadiers de Sumatra, sur les girofliers et les frangipaniers des îles malaises, elles avaient imprégné leurs ailes humides de suaves arômes.

J'étais resté seul sur le pont; à la première ondée le capitaine Congolton était descendu dans sa cabine, laissant son verre vide; un peu avant le jour, il vint reprendre le commandement du steamer. La ceinture de flammes qui nous entourait naguère s'était éteinte; les nuages avaient disparu; l'horizon était calme et d'un bleu sombre. Après avoir exploré l'espace du regard, le capitaine me prit par le bras et me conduisit à l'avant de son petit navire :

—Nous allons avoir un lever du soleil admirable, me dit-il en s'arrêtant au milieu de l'équipage qui dormait bruyamment sur le pont.

La nuit était profonde; le feu des étoiles ne pâlissait pas aux approches du jour comme dans nos climats. Tout à coup la lumière éclata, les étoiles s'effacèrent au ciel dont les profondeurs se teignirent d'un vif azur; un instant la mer sembla rouler des vagues de carmin; le jour venait de succéder sans transition à la nuit, et Pulo-Pinang nous apparut assise sur des sables étincelants, couronnée de verts feuillages, à demi voilée de vapeurs diaphanes. Ce changement fut si subit, que je crus d'abord à une de ces apparitions trompeuses qui égarent le voyageur dans le désert; on eût dit que l'île était instantanément sortie du sein des ondes pour sécher au soleil son humide manteau. Les arbres qui bordent le rivage, ceux qui

(*) Nous devons à l'obligeance de M. le docteur Melchior Yvan, la relation de ce voyage intéressant dont une grande partie est encore inédite. M. le docteur Yvan était attaché, en qualité de médecin, à la grande ambassade qui fut envoyée en Chine il y quelques années, par le gouvernement français, sous la conduite de M. de Lagrené.

(*Note de la rédaction.*)

se balancent sur les sommets arrondis de l'île, agités par une brise légère, laissaient échapper les gouttelettes diamantées que la pluie avait répandues sur leurs feuilles luisantes. Toute cette nature, ciel, terre et mer, était à son réveil resplendissante de jeunesse et de beauté.

Dans la matinée nous débarquâmes à Pinang. Depuis qu'on paie l'hospitalité en Europe, cette vertu patriarcale a traversé les mers, elle est venue se réfugier dans ces régions lointaines. Mais elle est restée là aussi, comme jadis en Europe, la vertu des pauvres, et c'est sous l'humble toit des prêtres des missions étrangères, que la plupart des Français riches ou indigents trouvent à Pinang une cordiale réception. Quant à moi, en m'acheminant vers cette pieuse demeure, j'allais demander à un ami une place à l'ombre de sa varende, le riz et le kari de sa table ; chez nous on dirait : une place au foyer et le pain de l'hospitalité.

L'aimable et savant directeur des missions catholiques de la Malaisie me reçut avec les plus affectueuses démonstrations ; il m'installa dans une bonne petite chambre qui fut, pendant mon séjour à Pinang, ma propriété exclusive, et je devins, dès ce jour le commensal de nos religieux compatriotes. La maison de nos missionnaires est située non loin du débarcadère, dans une des rues les plus fréquentées de la ville. Elle est entourée d'un petit enclos où croissent sans culture quelques arbrisseaux aux fleurs odorantes, quelques palmiers grêles. Cette enceinte renferme aussi une église et un vaste local où plus de cent enfants malais, anglais, bengalis et portugais sont gratuitement instruits. Cette jolie demeure, à un seul étage, rappelle les maisons paroissiales de nos villages paisiblement entourées d'aubépines et cachées sous des cerisiers. Lorsqu'on pénètre dans l'intérieur, on reconnaît que les souvenirs du presbytère ont déterminé le choix de leur ameublement, une salle à manger, ou plutôt un grand réfectoire, d'un dénuement évangélique, aux murs blancs et nus, occupe tout le rez-de-chaussée ; l'étage supérieur est divisé en trois chambres. Celle du milieu, ambitieusement appelée le salon, a pour principal ornement une de ces anciennes pendules d'escaliers, dont le balancier et le poids sont enfermés dans une caisse de sapin recouverte d'une peinture qui a la prétention de simuler l'acajou. Contrairement à l'usage admis dans ce pays, les murs, au lieu d'être simplement blanchis à la chaux, sont cachés par une tapisserie jaune.

Quelques fauteuils et un grand divan en satin, sur lequel sont jetés quelques coussins recouverts d'une indienne dont les dessins retracent des scènes de la vie orientale, complétaient l'ameublement de cette salle. La chambre dans laquelle on m'installa était dans le même goût.

Deux enfants Birmans et un cuisinier chinois étaient seuls chargés du service de la maison. Mon ami, M. B....., me dit en me désignant celui des deux petits Birmans aux soins duquel il me confiait :

— Paolo connaît très bien le birman, le malais, le portugais et l'anglais ; il parle passablement le latin et le chinois. S'il ne parvient pas à vous comprendre, ce sera certainement votre faute.

Cet enfant, d'environ treize ans, avait les pommettes saillantes, les yeux bridés, les cheveux durs et très-noirs, les extrémités petites et délicates comme celle d'une femme. Mais sa physionomie, candide et fine à la fois, annonçait la plus vive intelligence ; ses petits yeux, pleins de douceur et de vivacité, pétillaient d'esprit. On eût dit, par moments, qu'il cherchait à deviner la pensée prête à vous échapper, et souvent je l'ai vu devancer mon intention sans que rien en apparence la lui eût révélée.

Lorsque je fus seul avec lui, je me pris à observer sa physionomie intelligente, et je m'écriai, convaincu qu'il ne me comprenait pas :

— comment, gamin, toi qui aurais pu servir d'interprète aux architectes de la tour de Babel, tu ne sais pas le français !...

— Un peu, me répondit en riant ce charmant enfant.

— Un peu, repris-je fort étonné ; mais tu le comprends donc ?

— Un peu, répéta Paolo.

— Comment se fait-il alors que M. B... ignore que tu sais notre langue ?

— Parce qu'il ne m'a jamais parlé français.

J'étais ébahi et enchanté, et pour reconnaître jusqu'à quel point Paolo pourrait désormais me comprendre, je lui fis immédiatement en français une confidence intime :

— Paolo, lui dis-je, je n'ai plus un seul bouton à mes vêtements, et je ne m'habille plus qu'à grand renfort d'épingles ; ce n'est qu'en tremblant que je m'assieds ; ma position n'est plus tenable ! Peux-tu me secourir ?

Paolo me considéra un moment d'un œil de commisération rieuse, puis il me dit :

— Je vais chercher une aiguille et du fil.

L'épreuve était décisive ; Paolo savait plus de français que je ne savais de birman, de malais, de portugais, d'anglais, de latin et de chinois ; il l'eût encore emporté sur moi, lors même que j'aurais mis en parallèle la somme totale de mes connaissances philologiques avec sa facilité à parler notre langue.

La petite église, bâtie dans l'enceinte qui renferme la maison de nos missionnaires, est un modeste édifice sans caractère ; mais, si elle n'offre rien d'intéressant sous le rapport architectural, il est curieux de jeter un coup d'œil sur les fidèles qui la fréquentent. Dans ce pays gouverné par les Anglais il est de fort mauvais goût de chercher à se soustraire aux pratiques extérieures du culte que l'on professe. Les maîtres de ces lieux affectent une grande rigidité dans l'observance de leurs devoirs religieux, et les Malais, les Bengalis, les Chinois eux-mêmes, fort attachés à leurs croyances ou à leurs superstitions, méprisent les étrangers qui semblent vivre en dehors de toute loi religieuse.

Malheureusement, jusqu'à ce jour, c'est sur les Français qui fréquentent ce pays que tombe tout ce blâme, nos compatriotes laïques sont aux yeux de ces peuples les missionnaires de l'incrédulité. On dirait effectivement qu'ils ont pris à tâche de blesser ces populations croyantes dans ce qu'il y a de plus saint à leurs yeux, en affectant une aversion haineuse pour toutes les religions. Cette forfanterie voltairienne cause à nos missionnaires une bien vive peine ; tandis que les membres de toutes les communions protestantes rivalisent de zèle pour la propagation de leurs croyances, tandis que les Malais et les Bengalis témoignent le plus profond respect à leurs brahmes et à leurs imans, eux ont la douleur de voir des co-réligionnaires qu'ils ont accueillis comme leurs frères, se mettre au nombre des détracteurs de leur œuvre et protester, par leur conduite, contre la morale qu'ils enseignent. Cependant, ces pauvres prêtres sont les plus tolérants de tous les hommes ; il sont tellement habitués à trouver des antagonistes parmis nos compatriotes qu'ils acceptent les indifférents comme des adhérents et des auxilaires.

Deux jours après mon arrivée à Pinang, un de nos missionnaires entra dans ma chambre à six heures du matin, heure indue pour un Parisien, et qui correspond à neuf heures dans les habitudes tropicales ; le bon père venait me demander ce que je comptais faire dans la matinée.

— Absolument ce que j'ai fait hier, lui dis-je ; courir les rues et les bazars. Voudriez-vous m'accompagner, mon père ?

— C'est aujourd'hui dimanche, me répondit-il, et vous savez que j'ai quelques devoirs à remplir.

— Ne croyez pas, repris-je, que je veuille me soustraire aux obligations dont vous parlez ; j'irai à la messe, et nous sortirons après si vous le désirez

— Comment ! s'écria le père étonné, vous irez à la messe ! Eh bien ! docteur, vous serez le second de nos compatriotes que j'aurai vu un dimanche à l'église, depuis tantôt dix ans qu'elle est bâtie ! Je crains, pour votre modestie, que le prédicateur ne se croie

obligé de signaler à son auditoire votre présence dans le saint lieu!

— Ce que je dois à mes hôtes entre dans ma détermination au moins autant que ma ferveur, dis-je un peu étourdiment.

— Je ne vous demande pas compte de votre intention, repartit vivement le père, et, bien qu'elle soit bien misérable aux yeux d'un chrétien, je vous en sais bon gré; on ne nous a pas habitués à des procédés si délicats, et la plupart de nos compatriotes ne mettent pas tant de façons avec nous. Vous allez voir tantôt bon nombre de gaillards, fort exacts à l'heure du déjeûner, qui ne seraient pas venus, pour nous être agréables, un quart d'heure plus tôt, de peur d'attraper un *ite massa est*. Ils redoutent d'être témoins de tout ce qui ressemble à une cérémonie religieuse; il est vrai que cette antipathie me sert parfois merveilleusement; lorsqu'ils prolongent par trop leur visite, ce qui leur arrive ordinairement le dimanche, sur un signe que je fais à Paolo, il met en branle la cloche de la chapelle: à peine en entendent-ils le premier coup, qu'ils se précipitent sur leurs cannes et sur leurs chapeaux, et se dispersent comme une volée d'oiseaux, le son de cette cloche fait sur eux l'effet de l'eau bénite de Satan! Puisque vous voulez venir à la messe, ajouta le père en s'éloignant, préparez vous, elle commencera dans une demi-heure.

Lorque j'entrai dans l'église, la messe était à moitié dite, et monseigneur Bou...., ancien directeur des missions de Pinang, sacré depuis peu évêque de Calcutta, était en chair. Monseigneur Bou.... est un homme de cinquante-huit ans, grand, élancé, vigoureux, un homme tout nerf, comme l'on dit vulgairement; ses traits, ramassés sous un front large plutôt que haut, annoncent de la résolution et une énergie violente; ses sourcils épais forment une ligne non interrompue, et leur contraction continuelle donne quelque chose de malicieux à ses yeux gris pleins d'animation.

L'église était comble, mais je ne fus occupé que de l'énergique personnalité du prédicateur; il était dans sa chair comme un roi sur son trône, tenant ses auditeurs courbés sous la puissance de ses sourcils olympiens. Monseigneur faisait ses adieux à ses ouailles, et leur annonçait qu'élevé à l'épiscopat, il n'aurait plus désormais sur elles un pouvoir immédiat, mais jamais adieux ne furent moins tendres! Il prêchait en malais; lors même que je n'aurais pas compris un seul mot de cette langue, ses gestes animés, la vigoureuse accentuation de sa parole m'auraient donné le sens de son discours.

Le prédicateur tint son auditoire plié sous le poids de sa parole qu'on écouta fort réligieusement pendant plus de deux heures; lorsqu'il cessa de tonner dans sa chaire, et que ses auditeurs purent respirer plus librement, moi-même, qui avais été absorbé par un orateur si passionné, je me hasardai à jeter un coup-d'œil sur cette réunion de fidèles.

La phalange catholique de Pinang se compose de Portugais, de soldats irlandais, de Bengalis, de Siamois, de Chinois, de Birmans et de Malais. Le hasard m'avait placé à l'entrée de l'église, à côté de quelques parias bengalis; Paolo, indigné de me voir en si piteuse compagnie, du coin du chœur qu'il occupait, me faisait les signes les plus expressifs (il n'est pas jusqu'à cette langue qu'il ne parle parfaitement) pour m'engager à quitter cette place. Malgré la vivacité de ses sollicitations, je restai au milieu de ces pauvres gens. Les descendants des Albuquerque et des Souza étaient en majorité dans l'église; même au milieu des indigènes de toutes les nuances ils faisaient tache par leur laideur. Ces pauvres Portugais, qui se sont par trop multiptiés dans la Malaisie, ne sont plus aujourd'hui que des Chinois ou des Malais enlaidis. Les hommes qui ne portent que des vêtements blancs ressemblent à de noirs scarabées cachés entre les pétales d'une fleur de frangipanier, et les femmes, maigres et noires, à des libellules dépouillées de leurs ailes. La plupart de ces dames étaient coiffées avec des fleurs naturelles dans les cheveux; elles qui avaient eu le courage d'arborer le chapeau, pour se conformer aux habitudes européennes, étaient affreuses.

On ne pouvait se défendre d'un mouvement d'hilarité, lorsque l'on comparait le visage hâlé de ces femmes encadré dans du satin bleu ou rose avec le visage vermeil des chérubins bouffis habillés en soldats qu'a nourris la verte Erin. Ces braves Irlandais aux cheveux dorés, au teint frais et rose, mêlés à la population indigène, jaune et noire, ressemblaient, dans leur immobilité automatique, aux expositions artistiques de nos coiffeurs. En leur qualité d'Européens, les Irlandais et les Portugais occupaient des chaises disposées au centre de l'église; quant aux Chinois, aux Malais et aux Bengalis, ils priaient confondus et agenouillés sur les dalles.

Nos missionnaires opèrent bien peu de conversions parmi les Malais; il est remarquable que toutes les populations musulmanes se montrent peu accessibles aux vérités du christianisme. Les Chinois sont, dans toute la Malaisie, ceux qui paraissent le mieux disposés à accueillir la parole évangélique. Mais Chinois et Malais sont, après leur conversion, d'assez mauvais chrétiens. Les uns et les autres se préoccupent trop de la vie présente pour avoir grand souci de la vie future. Il eût été curieux de lire sur la physionomie de ces néophytes de quelle nature étaient les vœux qu'ils adressaient mentalement à Dieu. Le Chinois, humble et souriant, avec un regard doux et presque timide, ne sait guère demander au ciel qu'une bonne part dans la distribution des biens de ce monde, ce qui se réduit pour lui à de nombreux acheteurs faciles à tromper. Le Malais sérieux, hardi, aventureux par nature, se préoccupant peu du soin de posséder légitimement des richesses, pourvu qu'il soit mis en position de se les approprier, demandait certainement quelque proie à dévorer; cette proie, dût-elle s'offrir sous l'apparence d'un de ses amis les Chinois, à qui tout bon Malais porte une haine instinctive. Mais, à côté de ces larrons usuriers et voleurs, il y avait mes pauvres parias bengalis! Enveloppés dans une pièce de toile blanche, les jambes et les pieds nus, ils priaient accroupis, implorant humblement et en toute vérité le pain de tous les jours! Ces malheureux, enfants d'une race écrasée depuis des siècles par l'affreux régime de castes, traités individuellement dès l'enfance comme les êtres les plus infimes et les plus abjects de la création, en sont arrivés à douter qu'ils aient droit à la plus petite place parmi les hommes. Nos missionnaires n'ont pas à leur prêcher l'humilité, la sobriété et le pardon des offenses: ce qu'il faut combattre en eux, c'est l'excès des vertus chrétiennes, et pour les convertir il s'agit seulement de leur persuader que Dieu seul est au dessus d'eux et qu'ils sont les égaux des autres hommes.

L'heure des repas amenait tous les jours à la maison des missions, nombreuse compagnie; outre les jeunes prêtres que leur zèle évangélique appelle dans ces régions lointaines, on y voyait accourir les capitaines des navires français mouillés en rade, quelques planteurs, nos compatriotes, établis aux environs de Pinang; des maîtres d'équipage et même des matelots de notre nation au service des Anglais. Tous, sans distinction de grade, de position, de rang, étaient accueillis avec bienveillance; car tous, pourvu qu'ils fussent Français, étaient appelés et par cela même admis à s'asseoir à la table des missions; aux yeux de M. B..., la nationalité est un titre qui égalise toutes les conditions.

J'étais depuis quelques jours à Pinang, lorsqu'un soir, en rentrant chez mon hôte à l'heure du dîner, je trouvai la table du réfectoire servie pour un grand nombre de personnes; dans la matinée, les habitués de la maison s'étaient seuls réunis pour le déjeuner. Bientôt M. B... arriva, accompagné de six personnes qui m'étaient complètement inconnues. Il y avait dans le nombre quatre missionnaires. M. B... m'apprit, en me les présentant, que l'un arrivait de Pondichéry venant de France; un autre de Calcutta, un troisième des îles Nicobar, le quatrième de Cochinchine; les deux laïques étaient deux jeunes négociants français.

Les quatre prêtres ne se ressemblaient guère; ceux qui arrivaient des contrées civilisées portaient haut leur front candide, ils étaient jeunes, beaux et croyants; leur regard rayonnait d'espérance, leur

mise était confortable et même élégante. L'un était vêtu avec une longue soutane blanche en étoffe de coton souple et légère comme une robe de femme; l'autre portait un habit noir à la française, taillé aussi coquettement que celui d'un prestolet du temps de l'abbé de Bernis. Les deux missionnaires qui venaient de parcourir les pays barbares avaient au contraire la figure hâve et le teint hâlé; leur front était sillonné de rides précoces; l'orbite que la maladie et la faim avaient creusé ne laissait échapper qu'un regard empreint de tristesse, leurs vêtements délabrés tombaient de vétusté, les cailloux des sentiers arides avaient mordu leurs pieds à travers leurs chaussures lacérées, et leurs chapeaux qui avaient subi les injures du temps, les intempéries de l'atmosphère, laissaient tomber leurs ailes déchirées.

Ces quatre missionnaires personnifiaient alors à mes yeux les phases par lesquelles passent les membres de ces corps militants que le catholicisme envoie dans ces lointaines contrées. Les premiers, jeunes comme l'espérance, hardis comme l'enthousiasme, forts comme la foi, portaient en eux, en se préparant au combat, la croyance au succès de leur œuvre; les seconds, vieillis par la souffrance, abattus par la misère, laissaient deviner que pendant la lutte plus d'une fois le découragement s'était emparé de leur âme, et que peut-être le doute était au fond de leur cœur! Je m'assis à table, comme à mon ordinaire, auprès de M. B... Tous les regards et toute l'attention se portèrent d'abord sur le jeune missionnaire qui arrivait de Pondichéry et qui avait quitté la France depuis six mois à peine. M. L.... était un jeune homme de vingt-deux ans au plus; sa figure était candide et douce; de longs cheveux châtains tombaient en boucles sur ses épaules; il avait le teint et la physionomie d'une jeune fille. Son vêtement blanc drapait bien sa taille souple, et donnait à sa figure quelque chose de séraphique. Lorsque la curiosité de nos hôtes fut à peu près satisfaite, je demandai à M. L... quels étaient les événements politiques et littéraires qui avaient le privilége de défrayer les conversations parisiennes à son départ.

— Les temps s'améliorent, me répondit le jeune prêtre en souriant avec finesse, les intérêts du ciel préocupent seuls aujourd'hui les hommes qui nous gouvernent; dans leur zèle catholique ils viennent d'arracher quelques îles de l'Océanie à la domination hérétique d'un missionnaire protestant.

— Je ne connais que trop cette lamentable histoire, repris-je, et nos compatriotes doivent être médiocrement flattés de la manière dont les Américains apprennent nos succès dans l'Océanie.

— Ne dites jamais cela en France, répartit le jeune prêtre, on vous appelerait pritchardiste!... La littérature, ajouta-t-il, est pour nous moins bienveillante que la politique; on parle beaucoup d'un auteur qui combat à outrance, dix volumes au poing, afin de frustrer la société de Jésus de quelques centaines de millions, sur lesquels elle comptait pour traverser des temps bien difficiles...

A ces mots : quelques centaines de millions, un de nos pauvres prêtres vêtus de haillons releva la tête, son œil éteint s'illumina, sa physionomie souffrante prit une expression de douce satisfaction et s'adressant à M. B..., il lui dit avec une naïveté inouïe :

— Mon père, je vénère notre société, ma sainte mère; mais je me détache du sein de cette mère indigente qui ne peut donner à ses enfants qu'une nourriture insuffisante; si la société de Jésus hérite de ces millions, mon père, faisons-nous tous jésuites!

— Comment! lui dit M. B..., les privations et les souffrances ont tellement attiédi votre zèle, que vous nous quitteriez pour entrer dans un ordre plus opulent?

— Dieu m'est témoin, reprit le pauvre prêtre, que ce n'est pas pour moi que je réclamerais une part de ces richesses! Je préfère mes haillons aux dépouilles d'un roi, et l'aliment que j'ai dû à l'aumône n'a jamais été amer dans ma bouche! Mais mon père, ce n'est pas en prêchant l'abstinence et les privations à de malheureux sauvages, que nous pouvons les attirer à Jésus-Christ. Les pauvres gens! ils jeûnent quand la tempête soulève l'Océan, quand la chasse est improductive : ils meurent même d'inanition, si un ouragan détruit la récolte naturelle sur laquelle compte leur insouciance. Il faut, pour les rendre meilleurs, leur donner le goût du bien-être; il faut même, il faut éveiller leur sensualité! Oh! si j'avais une petite part de ces centaines de millions, j'irais bâtir au milieu d'eux une bonne petite case, entourée d'un joli jardin; j'aurais des chaises et un lit; je voudrais qu'ils fussent envieux de mon bien-être!

— C'est donc un bien affreux pays que les îles Nicobar? me hasardai-je à dire.

— Bien au contraire, monsieur; c'est une terre bénie qui produit sans culture des fruits savoureux, où le ciel est toujours serein; mais un beau climat et les produits naturels qu'il mûrit ne suffisent pas à l'homme, et lorsqu'il ne recherche rien au delà, il vit dans l'état sauvage, la pire de toutes les conditions humaines.

— Je croyais les sauvages fort heureux, reprit un de nos jeunes négociants qui écoutait le père avec attention; ils vivent sans travailler, ils obéissent sans entraves à leurs instincts, ils sont à l'état de *sectes confuses*, la phase sociale la plus heureuse par laquelle soit passée l'humanité.

Le père ne prit pas garde à l'intention socialiste de cette objection, il répondit simplement :

— Ils sont même complétement heureux, si le bonheur réside à vos yeux dans la liberté absolue et la communauté des biens de la terre. Les récoltes se font en commun, chacun cueille en liberté les fruits qui pendent sur les rameaux sauvages; les misérables huttes qu'habitent ces malheureux sont ouvertes à tous; le passant s'y abrite, il peut se nourrir avec les aliments qu'elles renferment sans que personne y trouve rien à redire. J'avais engagé quelques-uns de ces pauvres sauvages à construire une case plus spacieuse et surtout mieux close que celle qu'ils occupaient. Ils se mirent à l'œuvre sous ma direction : nous abattîmes des arbres, nous tressâmes des nattes, et bientôt notre édifice prit une physionomie qui contrastait avec celle des huttes voisines. Un jeune garçon de vingt ans vint un jour visiter nos travailleurs, je m'approchai de lui et l'exhortai à nous venir en aide; mais comme pour protester contre ma demande, il s'assit nonchalamment au pied d'un arbre, se mit à creuser la terre avec un morceau de fer grossièrement façonné en lame de couteau, en jetant de temps à autre un coup d'œil indifférent sur notre œuvre presque achevée. Cependant, lorsque nous nous assîmes sur l'herbe pour manger quelques fruits, il se leva et vint, sans mot dire, prendre sa part de ce frugal repas. Personne ne s'étonna de son action. Quant à moi, je le saisis par le bras et lui dis que ceux-là seuls qui avaient récolté ces fruits avaient le droit de s'en nourrir; que s'il avait concouru à nos travaux, on aurait pu lui donner sa nourriture en récompense de ses services; mais qu'il ne devait pas manger puisqu'il n'avait pas travaillé. Il ne parut pas comprendre mon raisonnement, et je dois avouer que mes autres auditeurs, fort surpris de cette logique, l'accueillirent comme une révélation.

— Quelles sont donc les croyances religeuses de ces communistes pratiques? demandai-je au bon père.

— Des croyances, ils n'en ont aucune; ils m'ont même raconté à ce sujet une histoire frappante; elle prouve que Dieu, dans son infinie bonté, se manifeste souvent aux populations sauvages.

— Ne voudriez-vous pas nous raconter cette histoire? dîmes-nous tout d'une voix.

— De grand cœur, reprit le bon missionnaire, si elle peut concourir à votre édification; et il continua ainsi : Il règne au Nicobar la liberté la plus absolue; l'intolérance religieuse et la méfiance des civilisations européennes n'y sont pas même connues de nom; rien ne s'oppose à la propagation de notre foi; il ne s'agit, pour nous, que de trouver des auditeurs. Mais il est à peu près impossible de réunir ces hommes vivant de chasse et de pêche, constamment préoccupés

des moyens de satisfaire les grossiers besoins du corps. Le moyen le plus simple de faire arriver quelques vérités à leur cœur, c'est de devenir leur compagnon, de partager leur vie errante, de les suivre dans leurs courses aventureuses.

La plupart de nos frères s'attachent plus aux jeunes, aux plus intelligents; ils se font chasseurs, ils vont à la cueillette des fruits, ils se livrent enfin à tous les exercices violents qui remplissent la vie sauvage. Faible et maladif, comme je le suis, je me joignais de préférence aux vieillards : nous restions auprès des huttes, nous vaquions à quelques travaux domestiques, ou nous allions à la pêche dans des pirogues longues et étroites, dont la quille arrondie roule sur la vague comme un berceau d'enfant. Une fois entre autres, je quittai le rivage avec un vieux sauvage qui commençait à comprendre les vérités de notre sainte religion. La mer était tranquille, pas un souffle d'air n'en ridait la surface; nous voguions nonchalamment à la rame et je profitais de ce moment pour compléter l'instruction de mon compagnon, lorsque nous eûmes le bonheur de rencontrer une de ces armées de poissons qui parcourent les mers en phalanges compactes. Les migrations d'oiseaux ne sauraient donner qu'une faible idée de ces agglomérations d'animaux voyageurs, obéissant à une loi instinctive que rien n'explique. La mer frémissait à la surface au contact de cette masse animée : les reflets irisés que produisait cette légère agitation, la faisaient ressembler à une immense écaille miroitant au soleil sous un voile humide. Avec nos pagayes, nous abattîmes un très-grand nombre de ces poissons : bientôt notre canot fut rempli de cette pêche miraculeuse; alors je dis au vieillard : il faut remercier Dieu de sa bonté; il a mis sur notre chemin une proie facile; il savait que nous étions faibles et souffrants. Voyez combien il est bon pour nous. — Oui, remercions-le, me répondit le vieillard, car il a été bon pour nous; mais il n'a pas été bon pour le poisson. — Cette naïve réponse me fit sourire involontairement; je tâchai de lui faire comprendre que Dieu, dans la répartition de ses bienfaits, avait surtout en vue sa créature intelligente. Vous devez rendre au Seigneur de bien grandes actions de grâces aujourd'hui, continuai-je; il assure pour plusieurs jours la nourriture de votre famille; il a donné à votre âme un aliment impérissable en me permettant de vous faire entendre quelques saintes vérités! Mais dites-moi comment il se fait qu'avant l'arrivée de nos frères dans cette île aucun de vous ne remerciât Dieu de ses bienfaits?

— Parce que personne, avant vous, ne nous avait dit les choses que vous nous enseignez, me répondit le vieux sauvage.

— Personne avant moi n'était donc venu vous parler de Dieu? repris-je.

A ces mots, il hocha la tête, et me dit.

— Mon père m'a souvent raconté qu'il avait entendu les vieillards parler d'un habitant d'un autre monde, qui était venu dans l'île quand leurs pères étaient encore enfants. Un jour, c'était dans la saison où les cocos commencent à jaunir, la mer était si en colère, et le vent soufflait si fort, qu'il paraissait impossible qu'aucune embarcation pût toucher terre. Cependant, au moment même, on vit une pirogue en mer, qui venait droit ici. Les gens de l'île coururent à leurs armes, ignorant si les étrangers qui arrivaient par un si mauvais temps étaient des amis ou des ennemis. Mais ceux qui abordèrent après avoir tiré à terre leurs embarcations se dirigèrent sans armes vers les habitations. C'étaient des hommes jaunes comme nous, ils accompagnaient un jeune homme blanc comme vous, père, dont le corps était couvert de vêtements. Dès que les nouveaux arrivants rencontrèrent quelques-uns des nôtres, ils leur dirent, en leur montrant le ciel, qu'ils étaient venus pour leur amener un habitant d'en haut, qui leur enseignerait comment ils devaient vivre pour être toujours heureux; ils recommandèrent aux jeunes gens de le respecter comme un père, et aux vieillards de l'aimer comme leur enfant. Ensuite ils s'agenouillèrent devant le jeune homme blanc, et ils retournèrent à leur pirogue qui reprit aussitôt la mer. Ceux de l'île, après avoir longtemps regardé l'étranger qu'on laissait parmi eux, le conduisirent dans une case, et lui donnèrent des bananes, des cocos et une natte pour se coucher.

Le lendemain au jour, le jeune blanc resta long-temps à genoux devant la cabane; puis il dit aux nôtres de se réunir, qu'il allait leur parler des choses que leur avaient annoncées ceux qui l'avaient amené dans l'île. Mais un vieillard lui répondit :

— Quand tu es arrivé parmi nous, le vent soufflait avec violence; les têtes des cocotiers frappaient les unes contre les autres et beaucoup de cocos sont tombés; il faut que nous allions les recueillir; reste dans les cases, tu as des fruits pour te nourrir; ce soir nous reviendrons.

A ces mots, le jeune blanc devint bien triste; il s'assit au pied d'un arbre et suivit longtemps des yeux nos gens qui se dispersèrent en s'éloignant. Le soir, quand ils revinrent, ils étaient tous bien las; chacun s'endormit dans sa demeure et l'on ne se réunit pas pour entendre l'étranger. A leur réveil, les habitants de l'île le trouvèrent déjà levé; il était à genoux à l'entrée de sa cabane, il frappait sa poitrine et prononçait des mots que personne ne comprit. Alors le veillard qui lui avait parlé la veille s'approcha de lui et lui dit :

— Dans ton pays, les fruits sont-ils plus nombreux, la chasse moins pénible et la pêche plus productive? car sûrement tu regrettes de l'avoir quitté...

Le jeune blanc secoua la tête et répondit :

— Je serais heureux ici, si vous vouliez écouter la parole de celui qui m'envoie...

Mais aussitôt le vieillard répliqua :

— Les cocos que le vent a fait tomber se sont brisés pour la plupart; ils ne pourront être conservés; il faut que nous cueillions ceux qui sont sur les arbres; car il pourrait survenir un nouvel ouragan. Tu ne manques de rien ici; reste auprès des cases; nous reviendrons ce soir.

Les choses se passèrent comme la veille; en rentrant chacun alla dormir; on trouva le lendemain le jeune blanc à genoux, mais cette fois son visage était couvert de larmes. Le vieillard lui dit alors :

— Tu n'as pas faim, tu n'as pas soif, tu peux dormir aussi longtemps que tu le veux, et tu regrettes quelque chose?

— Je ne regrette rien, répartit l'étranger... La seule peine que j'endure, c'est que vous ne veuilliez pas consentir à m'entendre....

— Est-ce donc un si grand besoin pour toi de parler? Ne saurais-tu vivre sans qu'on t'écoute? reprit le vieillard. Eh bien, dans la saison des pluies nous t'écouterons pendant tout le temps que nous n'emploierons pas à dormir. Mais aujourd'hui il faut que nous retournions ramasser nos fruits, après nous irons à la pêche, ensuite à la chasse. Plus tard nous ne pourrons plus pêcher, ni chasser, nous ne trouverons plus de fruit, et cependant nous aurons soif, nous aurons faim...

— Mes paroles, dit le jeune blanc, sont un meilleur aliment que vos récoltes; elles rassasient; quand on les a entendues, on n'a plus faim.

En entendant cela nos gens se regardèrent entre eux et ils s'éloignèrent en souriant, pensant que ce pauvre étranger était fou.

Cependant lui s'achemina vers la mer, les yeux fixés sur la terre et parlant à voix basse; une de nos jeunes filles qui l'avait suivi s'approcha de lui.

— Viens, lui dit-elle, allons cueillir des feuilles de palmier, allons couper des arbres dans la forêt et construisons une case; quand elle sera prête nous l'habiterons ensemble... Tu es faible et malade, c'est moi qui irai à la chasse et à la pêche pour te nourrir toi et nos enfants.

L'étranger répondit à la jeune fille :

— Tous les hommes sont mes enfants; je n'ai pas besoin de vivre

avec une femme pour avoir une famille... Le vent renverse une case, je ne veux pas construire une demeure qui ne dure que quelques jours, je veux bâtir pour toujours. Dis à ceux de l'île qui n'ont pas voulu m'entendre que d'autres viendront après moi et qu'ils les écoutent ; moi je m'en vais où mon père m'ordonne d'aller.

Le soir on trouva la jeune fille assise devant la porte de la cabane qu'avait habitée l'étranger ; elle pleurait ; elle répéta ce qu'il lui avait dit, et raconta qu'elle avait vu une pirogue grande comme cinq des nôtres qui avait abordé l'île ; quatre hommes en étaient descendus ; ils avaient pris dans leurs bras le jeune blanc, l'avaient transporté dans l'embarcation et étaient repartis aussitôt. Ces hommes, dit-elle, marchaient sur l'eau, et le bateau volait comme les oiseaux ; il avait deux grandes ailes blanches et ne touchait pas les vagues.

A quelque temps de là, des hommes de l'île trouvèrent, sous un arbre où le jeune blanc s'était souvent assis, une peau de bœuf. Elle était repliée plusieurs fois et renfermait une étoffe mince comme les ailes de papillons. Sur cette étoffe était un grand nombre de signes que personne ne comprit. Pendant qu'on les examinait survint un vent terrible qui l'enleva dans les airs ; elle plana un moment au-dessus de l'île, ensuite elle prit son vol en pleine mer et alla s'abattre sur un pays voisin. Les habitants de cette île recueillirent avec soin cet objet précieux ; l'un deux parvint à s'entendre avec lui, car, à ce qu'on assure, il parlait quand on savait le comprendre. Depuis ce temps nos voisins ont prit d'autres habitudes, ils s'adressent à Dieu dans les temps de détresse et de prospérité ; ils vivent avec une seule femme et cultivent des champs. Quant à nous, qui n'avons pas su comprendre les signes de la peau de bœuf et qui n'avons pas voulu écouter le jeune blanc, nous avons continué à vivre, jusqu'à ce jour, comme vivaient nos pères.

A peine le bon père eut-il achevé ce récit que le jeune missionnaire de Pondichéry s'écria, dans un moment d'enthousiasme :

— Voilà ce que dans le monde on appellerait une étrange histoire. Dieu n'a cessé de faire des miracles ! et c'est sans doute un ange qui était venu visiter ces pauvre gens !

— Un ange comme vous, cher enfant, dis-je tout haut, et la peau de bœuf était sans doute un de ces livres malais que nos missionnaires impriment à Singapore et à Pinang.

La physionomie du narrateur de cette histoire s'était bien modifiée depuis qu'il avait commencé son récit. Nous n'avions plus devant nous l'homme de tantôt, cet être chétif à l'œil terne. Sa voix, faible d'abord, s'était peu à peu raffermie ; maintenant son regard ardent éclairait des traits anguleux pleins d'énergie ; ses vêtements déchirés couvraient bien ses membres osseux et ajoutaient à la majesté sauvage qui respirait dans toute sa personne. Il resta un moment silencieux, le front incliné. Relevant ensuite la tête, il dit à M. B... :

— Père, il faut que je retourne au milieu de ces enfants ; ma place est auprès d'eux. Dans nos rangs, nous n'avons pas le temps d'être malades ; il ne faut pas de bouches inutiles dans notre camps. Mes frères, qui sont restés aux Nicobars, ne sont guère mieux que moi ; plusieurs d'entre eux souffrent depuis plusieurs années, et ils résistent.

Si c'est la volonté de Dieu, je mourrai avec eux à la peine. D'ailleurs, je regrette le ciel de ces îles, ma poitrine était habituée à respirer cet air humide et chaud ; je regrette ce hangar abrité par des arbres qui était ma case ; je recevais tous les matins, à travers les branches fleuries, le premier rayon du soleil ; sa joyeuse lumière me faisait oublier les souffrances de la nuit. Je ne redoutais pas de voir ma nourriture de tous les jours soumise aux éventualités de la chasse ou de la pêche ; je préférais ces chances hasardeuses à la certitude monotone des repas réguliers. Le plafond de vos appartements m'écrase et vos habitudes me tuent. Père, il faut que je retourne au milieu de nos enfants.

Le négociant qui déjà avait pris la parole pour faire l'éloge de la vie sauvage, crut que l'expression de ces vagues désirs d'un malade était le fond de sa pensée ; alors s'adressant au bon père, il lui dit :

— Vous le voyez, monsieur, vous-même vous préférez l'existence des peuples primitifs à celle des nations civilisées. Le maître l'a dit, monsieur : chaque fois que les sauvages et les civilisés se trouveront en présence, ce sera les seconds qui subiront l'influence des premiers.

Cette assertion fouriériste ne fut pas relevée... Je fus le seul, je crois, cette fois encore à reconnaître son origine ; aussi redoutais-je de voir surgir une de ces discussions subtiles sur les avantages de l'état de nature qui ont si vivement préoccupé les philosophes du siècle dernier, depuis Rousseau jusqu'à l'abbé de Laurent. Je me hâtai d'appeler Paolo.

— Peux-tu me dire, lui demandai-je, si mon palanquin est à la porte?

A ces mots, Paolo partit comme un trait.

— Vous oubliez, me dit alors M. B... ; que Paolo n'est pas encore de la force du cardinal Mésofante ; le pauvre enfant ne sait qu'une dizaine de langues, et probablement il n'a pas compris deux mots de ce que vous lui avez dit.

— Le célèbre cardinal que vous venez de citer assure, mon cher abbé, que lorsqu'on sait dix langues on peut facilement apprendre toutes les autres ; c'est ce qui est arrivé à Paolo qui parle français comme vous et moi.

En ce moment Paolo rentra et me dit à haute et intelligible voix :

— Votre palanquin vous attend, monsieur ; le says demande si vous ne sortirez pas ce soir ?

Je regardai monsieur B... ; il riait de tout son cœur ! Il saisit Paolo par une oreille :

— Tu sais le français, petit sournois, et nous n'en savions rien ! lui dit-il. Et nous qui parlions devant toi sans méfiance ! Il est vrai, ajouta-t-il après un moment de silence, que nous n'avons de secret pour personne.

M. B... se leva ; il récita les grâces comme il avait dit le *Benedicite* en se mettant à table, et les convives se dispersèrent.

Dr Melchior YVAN.

(*La suite au prochain numéro.*)

NOTE POUR LE MOYEN AGE.

Quelques-uns de nos souscripteurs ont paru inquiets de la pagination adoptée pour cette publication et ne savent comment opérer le classement, soit des planches, soit du texte. Nous les prions de se rassurer. Une table générale indiquera en temps et lieu de quelle manière les planches doivent être placées dans le texte. L'ordre des chapitres sera réglé de la même façon, c'est-à-dire par une table générale. Quant à la pagination, nous avons adopté celle du livre original. Au lieu d'avoir placé le chiffre en haut de la page, il est indiqué en bas, en chiffres romains et chaque chapitre a sa pagination particulière. L'indication du chapitre étant également faite au bas de chaque feuille d'impression il n'y a pas de confusion possible. Dans tous les cas, nous nous empresserons toujours de donner les indications que l'on nous demandera et nous nous chargerons même de collationner le livre lorsqu'il sera terminé, à ceux de MM. les souscripteurs à *la Renaissance*, qui se trouveraient embarrassés dans ce classement.

DESSINS. — Dans notre 13e feuille se trouve le dessin de Charlet qui appartient à la 6e feuille ; par contre, la sixième feuille renferme une planche de M. Wilbrant *un Sacrifice chez les Druides* qui appartient à la treizième.

Avec la 14e se trouve une planche à trois teintes d'après M. Eeckhout, intitulée : *Or et Misère*. Ce tableau a figuré à la dernière exposition de Bruxelles.

Imp. Par. de Lemercier

LA GROTTE DE TYR

ACTUALITÉS.

SOUVENIRS. — RÉVÉLATIONS.

Sommaire : — Trois ou quatre musées nouveaux. — L'hôtel de Nassau. — Convention conclue entre le Gouvernement et le Cercle artistique et littéraire. — La fusion avec la loyauté. — Quelques mots sur nos célébrités proscrites. — Un bon mot d'Alexandre Dumas. — La lettre de M. Ch. T'Schaggeny et M. Gallait.

Le vent souffle au progrès. Des transactions artistiques considérables s'opèrent, des monuments se restaurent, des Musées nouveaux se fondent et on les prépare dans l'ombre à paraître en public. On nous promet un *Musée de peinture historique*, un *Musée des dessins* de nos grands maîtres, un *Musée de chalcographie*, voire même un *Musée de xylographie*. Le fait est qu'on ne s'occupe pas assez de toutes ces branches de l'art, la plupart d'une importance majeure. Presque toutes nos grandes toiles historiques sont reléguées dans des hangares isolés ; quelques-unes au *Temple des Augustins* où l'on ne va guère, quelques autres dans le vestibule du *Palais de la Nation* où l'on ne va pas ; beaucoup dans les différents ministères dont l'entrée est interdite au public. Les dessins de nos grands maîtres ne sont connus et recherchés que dans les collections particulières; il n' y en a pas là où il devrait y en avoir, là où l'on aurait besoin qu'il y en eût pour que l'on puisse les consulter avec fruit; enfin, *le Musée* ne possède même pas une collection d'estampes de notre ancienne école. Les œuvres des Bolswert, des Pontius, des Vostermans, des Edelinck se trouvent partout, excepté en Belgique, pays auquel elles appartiennent par le double droit de la naissance et de la célébrité. La bibliothèque royale en possède bien quelques-unes, mais c'est plutôt au point de vue de la rareté, que de la collection. Un état de choses aussi déplorable ne pouvait durer; — du moins, c'est ce que le gouvernement semble avoir compris.

Voici en quels termes un journal de cette ville annonce la création prochaine des musées dont nous venons de parler :

» D'assez grands travaux sont entrepris dans le bâtiment des Musées de Bruxelles, et la création d'un musée historique semble être à l'ordre du jour.

» L'édifice du Musée de Bruxelles, cet ancien patrimoine des ducs de Nassau, princes d'Orange, n'offre précisément aujourd'hui rien de bien remarquable ; mais il contient des locaux inutilisés, des coins et recoins délabrés, et des greniers abandonnés dans l'étage supérieur de l'aile du nord occupée par le Musée d'histoire naturelle.

» Quelques souvenirs historiques se rattachent pourtant à cette construction, dans laquelle il ne reste guère de vestiges du monument primitif. D'abord château crénelé flanqué de tourelles, de tours hexagonales ornées de balustrades, et que le feu, à deux époques diverses, 1625 et 1701, faillit consumer ; puis, rebâti par Charles de Lorraine, il eut l'honneur d'être habité tour à tour par Joseph II, François II, Marie-Elisabeth et Marie-Christine, par l'archiduc Joseph, par Maximilien de Saxe et d'autres têtes princières célèbres dans nos annales.

» La façade est la partie la plus curieuse et la plus intéressante qui soit restée de la seconde transformation de ce monument. L'architecte Folte a bâti deux fois de suite la voûte de l'entrée, telle qu'elle existe encore ; cette voûte s'écroula à la première épreuve, dès que les échafaudages en furent enlevés. Mais, remettant aussitôt les ouvriers à l'exécution exacte du même plan, et pour prouver que l'ignorance et le soin de l'architecte n'étaient pour rien dans cet accident, que l'ouvrier était seul fautif, Folte se tint, pendant qu'on enlevait les appuis, sous la voûte qui, cette fois, resta intacte (*).

» Le bas-relief dont la porte d'entrée est décorée n'est certainement pas sans caractère ; il est dû à une de nos anciennes illustrations, au sculpteur Delvaux, dont on a conservé l'*Hercule vainqueur du sanglier d'Erymanthe*, placé au bas du grand escalier. Marie-Thérèse y est représentée en costume grec, et l'on vanta fort de ce temps la ressemblance de la grande impératrice, quoique Delvaux, ne pouvant faire poser le modèle, exécuta cette figure d'après les indications toutes spéciales du prince Charles de Lorraine dont il était le statuaire en titre.

» C'est dans l'aile du nord, à droite de la cour intérieure, que s'exécutent les nouveaux travaux. Le rez-de-chaussée, comme nous l'avons dit, est occupé par les collections d'histoire naturelle, et le premier par le Musée des tableaux modernes. Depuis quelques jours les maçons ont été installés au second étage. Là, on abat les cloisons qui séparaient toute une série de chambres auxquelles donne accès un immense corridor dont le mur de cloison sera également abattu. Ce local formera une vaste galerie dont on exhaussera sans doute le plafond à l'aide des greniers supérieurs. Sans connaître précisément le plan de l'architecte, nous devons penser que cette seconde galerie, superposée à la première, sera éclairée du haut, par un vitrage entaillé dans le toit, sur lequel il fera saillie. Si elle devait conserver la lumière qui lui est accordée dès à présent par les fenêtres donnant sur la cour ainsi que le peu d'élévation de son plafond, il serait impossible que des peintures y fussent le moins du monde éclairées.

» Or, le but est d'établir là un *Musée de peinture historique*. On ferait revenir, dit-on, les grands tableaux exécutés pour le gouvernement par MM. Gallait, Wappers, de Keyser, de Biefve, Decaisne, lesquels se promènent depuis dix ans de vestibule en vestibule, de porte en porte, et font l'effet, pour les étrangers sans connaissance de l'art, de tableaux de rebut que l'on a logés sous le premier hangar venu.

» La nouvelle galerie donnera ensuite l'hospitalité aux décorations du local de la fête du Cercle, peintures que nos artistes ont exécutées avec tant de désintéressement, et tout spécialement pour la solennité toute brillante et toute artistique du mois de septembre dernier. Le Cercle étant encore à cette occasion en déficit de trente mille francs, le gouvernement a décidé qu'il couvrirait cette somme, moyennant l'abandon des peintures. Certainement beaucoup d'entre elles méritent d'être conservées. On sait que les figures historiques des célébrités du monde entier, dans les lettres et les arts, y sont représentées ainsi que les vues des monuments les plus célèbres des grandes villes de l'Europe. Certainement l'intérêt est acquis à de tels objets d'art; mais il est à regretter que ces toiles peintes pour être vues à la lumière, contiennent toutes, à des degrés plus ou moins exagérés un ton orangé, bleuâtre, bien combiné pour l'effet du soir, mais qui devient tout à fait faux dans le jour. »

(*) Nous empruntons ces détails à l'intéressante *Histoire de Bruxelles* écrite par M. A. Henne et A. Wauters.

Quoiqu'il en soit, l'acquisition faite par le gouvernement est une excellente mesure que nous approuvons sans restriction. La Convention passée entre le Cercle et le gouvernement étant devenu un document acquis à l'histoire nous ne pouvons nous dispenser de le citer textuellement avec les *considérant* qui le précèdent.

Léopold, etc., à tous présents et à venir, salut.

Vu la convention conclue, sous ladate du 25 janvier 1852, entre notre ministre de l'intérieur, agissant au nom du gouvernement d'une part, et la commission administrative du Cercle artistique et littéraire à Bruxelles, agissant au nom de la société, d'autre part;

Considérant que l'arrangement dont il s'agit dans ladite convention, en même temps qu'il a pour but d'aplanir des difficultés qui sont nées pour la société de la fête artistique et patriotique qu'elle a organisée au mois de septembre 1851, aura pour résultat de mettre à la disposition du gouvernement une collection d'œuvres d'art, dont plusieurs offrent un mérite remarquable, et en outre d'assurer, pendant six années consécutives, des cours spéciaux de matières littéraires ou artistiques, organisés ou à organiser par la société contractante,

Sur le rapport de notre ministre de l'intérieur,

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1er. La convention prérappelée est approuvée dans sa forme et teneur, telle qu'elle est annexée au présent arrêté.

Art. 2. Conformément à l'article 3 de cette convention, il est alloué à la société susmentionnée, un premier subside de 5,000 fr., qui sera imputé sur le chapitre XIX, article 100, litt. A. du budget du département de l'intérieur, pour 1852.

Art. 3. Notre ministre de l'intérieur est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Bruxelles, le 16 février 1852.

LÉOPOLD.

Par le roi, le ministre de l'intérieur,

CH. ROGIER.

—

CONVENTION.

Entre M. Charles Rogier, ministre de l'intérieur, agissant au nom du gouvernement, d'une part;

Et la commission administrative de la société du Cercle artistique et littéraire, agissant au nom de ladite société, d'autre part,

Il a été convenu ce qui suit:

Art. Ier. La société du Cercle artistique et littéraire cède au gouvernement belge, qui accepte la cession, les tableaux à l'huile qui ont orné la salle érigée pour la fête que ladite société a offerte à S. M. le roi, le 24 septembre 1851.

Art. 2. Ces tableaux consistent:

1° En douze vues de villes mesurant 3 mètres 20 centimètres sur un mètre 95 centimètres, à savoir: l'Escurial, par Quinaux; — Le Louvre, par Fourmois;—Versailles, par Knyttenbrouwer;—Rome, par Eugène Verboekhoven — Florence, par Quinaux et Robbe; — Venise, par Roeloefs, — Bruges, par Stroobant; — Anvers, par Clays, figures, par Huard; — l'Eglise de Delft par Van Hove; — Nuremberg, par Van Moer, figures par Huard; — Cologne, par Verveer; — l'Abbaye de Westminster, par Genisson.

2° En trente-deux portraits en pied, d'artistes, savants et littérateurs de différents pays et époques, mesurant 2 mètres 75 centimètres, sur 1 mètre 40 centimètres, à savoir: — Cervantes, par Slingeneyer; — Ribera par Van Laethem, — Perrault, par Joseph Leroy;—Jean Goujou, par Roberti;—Molière, par Louis Tiberghien; — Lebrun, par Goyers;— Marguerite de Navarre, par Huard; — Clémence Isaure, par Lagye et Portaels; — Palestrina, par Lagye, — Raphaël, par Charles Wauters, — Michel-Ange, par Alexandre Robert, — Le Dante, par L. Mathieu,— Le Tasse, par Alex. Thomas, — Paul Veronèse, par Van Severdonck,— Hemling. par Seghers, — Gretry, par Huard, — Rubens, par Wilhem Leroy, — Juste Lipse, par de Keyzer, — Rembrant, par Mme O'Connell, — Erasme, par Van Lerius, — La Tintorella, par Portaels, — Maria Schuerman, par Adolphe Dillens, — Ervin de Steinback, par Gérard, — Alber Durer, par Taymans, — Goethe, par Bellmans, — Beethoven, par de They, — Hogarth, par Billoin, — Shakspeare, par Adolphe Dillens, — Léonard de Vinci, par de Groux, — Gallilée, par Chauvin, — Van Dyck, par H. Dillens, — Pétrarque, par Alexandre Robert.

3° En quarante-six tableaux représentant le paysage, les scènes intérieures et le genre, mesurant 1 mètre 60 centimètres carrés, exécutés par MM. Lapito, David Blés, Dell'Acqua, Burnier, Courbet, Madou, Paul Lauters, Charette-Duval, Verboeckhoven fils, Van der Hecht, de Coene, Marinus, Daywaille, Adolphe Dillens, Francia, Félix Bovie, Deschampheleer, Jones, Robbe (Louis), Kreins, Meganck, Vangobbelschroy, Vitte, Demanet, Montpezat, Simonau, Van Schendel, Kuhnen, Ottevaere, Joseph Stevens, Leys, Verwée, Tavernier, Canneel, Roffiaen, Albert Raoux, Coumont, Payen, De Jonghe, Leclerq, Huyghens, M. et Mme de Sennezcourt, et Mesdames Calamatta, Geefs et Champein.

Art. 3. De son côté, le gouvernement s'engage à allouer à la société prémentionnée un subside total de trente mille francs, payable par annuités de cinq mille francs, dont la première écherra en 1852, et les autres suivront d'année en année.

Art. 4. La société s'engage pendant les six années à entretenir et à propager le goût des lettres et des arts par tous les moyens dont elle dispose, et notamment, par la continuation ou l'institution nouvelle de cours spéciaux sur des matières littéraires ou artistiques.

Art. 5. Les cours dont il est question à l'article précédent, seront accessibles au public, aussitôt que la disposition des locaux le permettra. En attendant, cent cartes d'admission à chacune des séances seront mises à la disposition du ministre de l'intérieur, qui les répartira de la manière qu'il jugera la plus convenable.

Art. 6. La présente convention ne sera valable que pour autant qu'elle aura été approuvée par arrêté royal, en ce qui concerne le gouvernement, et par l'assemblée générale des membres de la société du Cercle artistique et littéraire dûment convoqués à cet effet.

Ainsi fait et convenu, en double original, à Bruxelles, le vingt-cinq janvier 1800 cinquante-deux.

Le ministre de l'intérieur,

CH. ROGIER.

La commission administrative du Cercle artistique et littéraire,

Le président, QUETELET.

L'importance de cette convention ne ressort pas seulement de l'acquisition faite par le gouvernement d'une centaine de tableaux plus ou moins heureux et dont une très-grande partie n'est pas digne de figurer dans un musée quelconque, mais elle a de l'importance par les *obligations* qu'elle impose au Cercle artistique et littéraire. Suivant l'article *quatre* de cette convention la société s'est engagée formellement à propager pendant l'espace de six années le goût des sciences et des arts par tous les moyens dont elle dispose et notamment par la continuation ou la création de cours spéciaux sur des matières littéraires et artistiques.

On ne peut méconnaître l'utilité de cette mesure et savoir gré au gouvernement et au Cercle de l'avoir réciproquement comprise.

Les cours qui se professent là font déjà courir. Quand M. De Brouckere parle d'économie politique, M. Fétis de musique, M. Deschanel de littérature, les salons sont combles et l'on sent la nécessité d'élargir les bases d'une association aussi utile que carrément assise. On parle à ce propos de fondre le Cercle avec la *société de la Loyauté* et d'aller s'installer Grand'Place dans la *Maison du Roi*. Cette idée ne nous paraît heureuse sous aucun rapport. Nous doutons que la similitude du goût des habitués de *la Loyauté* puisse s'arranger des habitudes artistiques et littéraires du Cercle.

A propos de *célébrités*, les réfugiés français — les illustres bien entendu, — font *flores* dans nos salons. On s'arrache Victor Hugo, Quinet, Alexandre Dumas, et Émile

de Girardin. On veut voir de près la figure, toucher les mains des auteurs de *Notre-Dame de Paris*, des *Républiques italiennes* et de *Monté-Christo*, de ces hommes géants qui sont la personnification la plus puissante des idées littéraires de l'époque. Dumas se laisse assez voir; Hugo résiste; Girardin et Quinet se tiennent sur une prudente réserve, car ils n'aiment pas *poser en giraffe*. — comme le dit fort spirituellement l'un d'entre eux. — Malheureusement pour nos proscrits, le peuple Belge raffole des giraffes quand celles-ci ont eu le bon esprit d'emprunter le masque de quelques grands hommes.

Dumas, son nègre et sa petite habitation du Boulevard de Waterloo font les délices de maints salons. Le premier raconte sur les deux autres une foule d'anecdotes charmantes que la tournure brillante et enjouée de son esprit rend encore plus piquantes. L'histoire de son nègre est une odyssée des plus homériques. On rapporte aussi sur le maître, une foule de mots étincelants de verve et de laisser-aller. En voici un, entr'autres, que je vous donne pour ce qu'il m'a coûté.

Un de ses amis chez lequel il avait dîné, s'excusait auprès de lui du guet-apens et de l'ennui qu'il lui avait tendus en le faisant trouver en compagnie d'une foule de badauds qui n'avaient jamais vu un grand homme de face ni de profil, — que voulez-vous mon cher, disait l'amphytrion, ils sont très-bêtes; mais on a des obligations de société à remplir : on désirait vous voir, pardonnez-moi.

— Ce n'était pas gai, reprit Alexandre Dumas, et le fait est que si je n'eusse pas été là je me serais furieusement en.....nuyé.

Le mot fit fortune; il court aujourd'hui par les rues, où je l'ai ramassé. La liste serait un peu longue s'il fallait les dresser tous. M. Dumas est inépuisable de fécondité sur ce chapitre-là comme sur celui de ses romans. Brisons-là, et attendons patiemment la décade prochaine où nous vous parlerons des splendeurs du *Nouveau Monté-Cristo* du boulevard de Waterloo.

On parle beaucoup à Louvain d'une visite qu'y a faite le plus illustre de tous nos exilés, M. Victor Hugo. Après avoir été visiter les ateliers de Geerts et de Mathieu le directeur de l'académie, l'un de ces messieurs conduisit le grand poëte au palais de l'hôtel de ville, œuvre de Mathieu de Layens, où un échevin les attendait. On agita de nouveau la question des figurines à replacer dans les niches de ce magnifique monument, — figurines que l'auteur de Notre-Dame avait remarquées dans l'atelier de Geerts,—et on lui demanda son avis. L'opinion de l'*aigle de la Montagne* fut celle-ci : c'est que l'on devait placer les statues des personnages les plus modernes dans les parties supérieures de l'édifice ou sur les côtés donnant au milieu de petites rues étroites, afin de réserver pour la façade celles dont le costume s'harmonise le mieux avec le style du monument. Tout porte à croire que ce conseil aussi sage que rationnel sera parfaitement suivi. Ce fait seul éternisera le souvenir de M. Hugo à Louvain.

Une affaire plus grave a failli mettre toute la gent artistique en révolution. — Il s'agit d'un banquet offert par quelques artistes de Bruxelles à M. Gallait, à l'occasion de son récent exhaussement dans l'ordre du *mérite civil* de Prusse. C'eût été la seconde fois en quatre ans qu'un *banquet* aurait causé semblable perturbation. La révolution de 1848 n'a été due qu'à un morceau de veau que l'on avait empêché à la *réforme* de manger en famille. Ne pouvant pas manger son veau tranquillement, elle a démoli l'étable. Heureusement pour la Belgique, elle a été arrêtée sur la pente du banquet où l'on voulait l'entraîner! Il se trouve toujours des gens pour empêcher de faire le bien. — Je ne parle pas de la révolution qui aurait pu résulter de là, je parle de l'idée qui avait présidé à l'organisation du banquet.—M. Charles T'Schaggeny a pensé que c'était faire une injure à l'*Ordre* entier que d'offrir un banquet à la *rosette* prussienne sans inviter la *rosette* belge—car vous saurez qu'après la dernière exposition de Bruxelles M. Gallait a été nommé *officier* dans l'Ordre de Léopold. M. T'Schaggeny aurait voulu que l'on n'invitât que l'*officier* belge, sauf à fâcher le roi de Prusse,—ce qui eût été très-maladroit, peut-être même un *casus belli*, qui sait ? — La nomination de M. Gallait dans l'ordre du Mérite étant plus récente, c'est précisément celle-là que l'on a voulu fêter; mais M. Charles T'Schaggeny, qui est un *chevalier* de nouvelle souche, n'entend pas que l'on plaisante avec les insignes de l'ordre dont il est une des plus radieuses constellations. Voilà comment il se fait que l'*Étoile belge* est devenue la confidente intime de ses mécontentements. D'astre à astre, on se fait assez volontiers des confessions; malheureusement l'*Étoile* qui est bavarde comme une pie, a raconté la nouvelle à trois ou quatre mille commères qui l'ont éparpillée de tous les côtés.

Voici dans quels termes imposants M. le chevalier T'Schaggeny s'est exprimé sur cette grave question :

« *MM. les organisateurs du banquet à offrir à M. Gallait.*

« Messieurs,

« Nous vous remercions d'avoir songé à nous dans une occasion où il s'agit d'offrir un témoignage de sympathie à M. Gallait, auquel nous tenons autant comme amis que comme admirateurs de son talent.

« Nous nous permettrons cependant de vous faire observer qu'il doit y avoir méprise dans le but attribué à cette fête. Votre lettre parle seulement de la distinction qu'il vient de recevoir de S. M. le roi de Prusse, tandis que quelques jours auparavant une distinction lui a été donnée par notre Roi. Nous ne pourrions, comme Belges, nous associer à une telle manifestation sans manquer à notre Souverain, ce qui n'est, nous en sommes bien persuadés, Messieurs, l'intention d'aucun de vous.

« Nous pensons donc qu'il suffira de vous signaler cette lacune pour qu'elle soit comblée et nous assisterons *alors* du plus grand cœur à ce repas qui sera pour nous une réunion de famille.

« Nous vous prions, etc.

« C. T'SCHAGGENY. »

La réponse à cette gaucherie ne s'est pas fait attendre. MM. Eugène Verboeckhoven A. De la Tour et de Marneffe ont adressé une lettre collective et rectificative au rédacteur de l'*Étoile Belge*. Elle est ainsi conçue :

« *Au Rédacteur.*

« Bruxelles, ce 29 février 1852.

« Monsieur,

« Voici déjà plusieurs fois que les journaux entretiennent le public d'une chose qui devait se passer dans l'intimité, nous voulons parler du dîner à offrir à M. Gallait; quel genre de réclame inventera-t-on encore ?.....

« Voici tout simplement le fait :

« Quand S. M. le Roi éleva dernièrement M. Gallait à la dignité

d'officier de son ordre, *M. Gallait était à Bruxelles*, ses amis eurent par conséquent l'occasion de lui exprimer tout le plaisir qu'ils en ressentaient et ils l'ont fait avec empressement, où et comme ils l'entendaient.

« M. Gallait *était à Paris* quand on apprit ici la distinction dont venait de l'honorer le Roi de Prusse, et cette fois, à cause de l'absence de M. Gallait, ses amis se concertèrent pour le féliciter à son retour : et voilà ce qu'on appelle *manquer à son souverain!...*

« Heureusement les organisateurs du banquet, puisqu'on les intitule ainsi, sont par leur caractère irréprochable et leur civisme éprouvé au dessus de toutes suppositions malveillantes.

« Agréez, Monsieur, nos salutations empressées.

« Eugène Verboeckhoven, E. De Latour
« F. De Marneffe. »

Le fait est que les arguments et les insinuations de M. T'Schaggeny sont ridicules et malveillantes. Il n'y a eu aucune méprise dans le but, attendu, d'abord, que l'ovation faite à M. Gallait avait un caractère parfaitement intime, ensuite, parce quelle portait sur un fait *récent* et non pas sur un fait vieux de trois mois. Une nomination dans un ordre quelconque peut bien ne pas donner lieu à une ovation, même partielle; mais deux nominations successives grandissent naturellement davantage celui qui en est l'objet et peuvent bien déterminer l'enthousiasme de quelques amis et admirateurs du talent du peintre sans pour cela manquer aux convenances ni de respect à la Couronne. L'insulte, — si insulte il y a — eût bien plutôt été pour M. Gallait que pour n'importe qui et ce n'est évidemment pas là l'intention de ceux qui le fêtaient.

Nous le répétons, ces insinuations sont perfides, elles sèment des divisions, des haines et ne servent qu'à faire passer pour des niais ceux qui s'en sont fait les propagateurs. M. Charles T'Schaggeny a cédé là à de mauvaises inspirations. Nous le regrettons vivement pour lui et surtout pour son avenir.

ÉTUDE PHRÉNOLOGIQUE

SUR LES PRINCIPAUX LITTÉRATEURS FRANÇAIS.

Le mouvement de la science, qui la renouvelle sans cesse, imprimera sans doute à la découverte de Gall de nombreuses modifications; peut-être même la transformera-t-il tout entière; mais, quoiqu'il arrive, son principe restera. Ceux qui soutiennent que l'intelligence n'a aucune marque visible dans la conformation de la tête, manquent à coup sûr du sens observateur. Dieu n'a pas jeté dans le même moule le cerveau de l'homme de génie et celui de l'idiot. Pour peu qu'on regarde autour de soi, on est frappé de la différence des crânes humains, aussi dissemblables entre eux que le sont les feuilles des bois. Or, la nature, économe de ses peines, quoique si riche en créations innombrables, ne produit guère de formes spéciales sans y attacher une fonction particulière. Elle emploie bien à la construction de la tête, chez tous les individus, les mêmes matériaux; mais sa féconde main les arrange selon des variétés inépuisables. C'est dans cette perpétuelle métamorphose que réside le secret des divers degrés de l'intelligence, chez l'homme et les animaux. Que le cerveau soit un organe unique, comme la science incline de nos jours à le penser, ou une réunion d'organe composés entre eux, comme le croyait Gall, la localisation inventée par lui, vraie ou fausse, n'en aura pas moins rendu quelques services à la science de l'homme, en contribuant à déterminer les formes de la tête qui sont en rapport avec certaines dispositions de l'esprit.

Le docteur Gall faisait remarquer sur la tête de l'Apollon du Belvédère, regardé de son temps comme le type de la beauté antique, que le front était trop bas et trop étroit pour loger une âme divine. L'artiste, ajoutait-il, aurait dû donner au dieu de la poesie une capacité cérébrale où l'intelligence fût au moins possible. Il pensait de même de la Vénus de Médicis. Aucune femme, si elle est sage, n'enviera cette figure charmante, terminée par une petite tête incompatible avec les dons sévères de l'esprit. Tout ce qu'il y a à dire, c'est que ces formes de tête sont en rapport avec l'idéal sensuel et borné que les payens se faisaient de la beauté, même chez les dieux. Tous les poètes anciens parlent de la petitesse du front comme une perfection singulière chez leurs femmes. Winckelmann, qui voulait appliquer les principes de l'antiquité à l'art moderne, reprochait aux peintres et aux statuaires de son temps, de donner trop de front à leurs figures. Or, ces artistes ne faisaient que suivre en cela la nature qu'ils avaient sous les yeux. Le front paraît s'être élevé avec le spiritualisme chrétien. Gall avait coutume de comparer cette tête d'Apollon grec aux images de la beauté nouvelle, et notamment à la tête de Jésus-Christ, dont la tradition semble avoir conservé le caractère. Il faisait voir sur les portraits du Sauveur des hommes, l'élévation prodigieuse des régions affectées à la justice, au sentiment religieux et à la croyance d'un monde surnaturel. Le front de Jésus-Christ, tel que nous le retrouvons sur les anciennes peintures et tel que la tradition nous l'a conservé, d'âge en âge, depuis saint Luc, est d'une forme ogivale qui convient admirablement au type de beauté évangélique. Ce modèle, inconnu de l'antiquité, passa peu à peu dans l'art. Le docteur Gall aurait pu dire que l'idéal et la nature avaient changé depuis tantôt deux mille ans; le Christ a imprimé la forme de sa tête à l'humanité. L'ampleur et l'élévation du contour du crâne, loin de sembler maintenant une difformité, sont devenues chez l'homme et même chez la femme le signe visible de l'intelligence, sans laquelle il n'existera jamais de beauté parfaite.

La tête de tous les hommes remarquables, à notre connaissance, est jetée sur de grandes proportions. Dans tous les portraits de MM. Villemain, Arago, David (d'Angers), Quinet, Michelet, Thiers, Cousin, de Rémusat, où la ressemblance a été conservée, le crâne présente un volume considérable. Quelques artistes, entraînés à voir par les idées de Gall, ont, il est vrai, exagéré dans ces derniers temps les formes raisonnables et possibles de la nature. Le front qu'on a donné à M. Victor Hugo, non-seulement sur ses charges, mais même sur ses portraits sérieux, ne serait pas devant la science le front d'un grand homme, mais celui d'un hydrocéphale. Un cerveau enflé à ce point ne contiendrait pas de génie, mais de l'eau. Le poète, Dieu merci! n'a pas la tête construite sur ces dimensions extravagantes et maladives. Son front, d'un beau style, bien ouvert, haut, sans excès, décrit une légère inclinaison en arrière, qui est surtout visible de profil. En science, le front n'est d'ailleurs pas cette partie découverte de cheveux qui surmonte la figure; de beaux développements des lobes antérieurs du cerveau s'étendent quelquefois sous la végétation qui les couvre. Qui ne devine chez M. Léon Gozlan de vastes contours dissimulés par l'épaisse forêt de cheveux noirs qui ombragent toute sa figure? Souvent le siége de la pensée se plaît à se couvrir ainsi d'un voile : le talent aurait-il donc sa pudeur comme la beauté? Le docteur Gall voulait voir une intention morale dans le soin que prend la nature de découvrir avec les années les parties nobles et élevées du crâne, tandis que chez les vieillards elle maintient toujours le derrière et la base de la tête, siéges des penchants animaux, cachés sous un reste de cheveux blancs. La tête de l'homme ne se dépouille avec le temps que pour mieux révéler aux yeux les plus sévères et intellectuels, ce qui la constitue à l'image de Dieu. On voit luire un reflet de cette majesté sénile sur la voûte immense du crâne chauve de Béranger.

Le front de Paganini présentait, dit-on, un tel développement à l'endroit où le docteur allemand avait placé le siége de la musique, que les enfants eux-mêmes en étaient étonnés et lui demandaient naïvement s'il ne s'était pas fait en tombant cette bosse-là. MM. Eugène Delacroix et Deschamps ont l'organe du coloris très-accusé; M. Ingres prononce, au contraire, celui de la configuration, qui produit, comme on sait, les grands dessinateurs. Le docteur Gall avait rencontré, de son vivant, le sens de l'espace fortement indiqué sur la tête de Meyer, auteur du roman de Diana Sore. Tantôt cet homme allait d'une maison de campagne à l'autre, tantôt il s'attachait à quelque homme riche pour faire des voyages de longs cours. La vie sédentaire et fixe lui était insupportable. Dans ses accès d'humeur vagabonde, il lui arrivait quelquefois de partir soudainement, poussé qu'il était dans l'espace par le démon de la nature. Il rapportait, à son retour, un souvenir extraordinaire des lieux qu'il avait vus. Ce Meyer revit dans notre charmant voyageur, Gérard de Nerval. Le talent de quelques jeunes écrivains s'explique très-bien par la forme de la tête. M. Théophile Gautier est remarquablement organisé pour recevoir et pour traduire les impressions du monde extérieur. La faiblesse du sexe auquel cette disposition s'adresse pour se mettre en rapport avec les objets, contribue à en modifier le caractère. L'organe de la mémoire, des lieux et des choses, en grande puissance, coïncide chez lui vue avec une vue faible et troublée. Il en résulte que les objets sensibles prennent au fond de son cerveau certaines formes exagérées et fantastiques, dont l'effet passe ensuite dans le style. Le siége du coloris, très-indiqué sur l'arc du sourcil, achève de donner à sa manière une tournure originale qui tient autant du peintre que de l'écrivain, et comme l'organe de la configuration

est fort, il tient autant du statuaire que du peintre. La mémoire, ou, pour mieux dire, le don des mots, a déterminé, par un développement considérable, sa vocation du côté de la littérature. Quand le front est amené en avant, il y a, selon Gall, prédominance des facultés réflecives. Cette conformation est frappante chez M. de Lamennais, ce petit grand homme tout en tête. La masse du front, roide et escarpée comme un mur, laisse entrevoir de puissantes facultés philosophiques, les grâces sévères d'une imagination toujours soumise au jugement. La tête serrée aux coins, indique l'absence des sentiments égoïstes, en même temps que la prodigieuse élévation du sommet annonce un caractère inflexible, une probité ombrageuse et une austère croyance des choses à venir. Le peu d'élévation et de volume de ce corps frêle, de ce roseau pensant que le vent de la maladie abaisse et relève tour à tour, ajoute encore à la force d'exercice du cerveau, qui se trouve porté dans un seul élan vers le travail continuel de l'esprit. Ceux qui connaissent M. de Lamennais ne sauraient trop s'étonner de cette infatigable activité de tête qui lui permet de suivre sans relâche le fil de ses pensées à travers les sentiers les plus âpres et les plus divers. Une sensibilité nerveuse extrême, qui va dans certains cas jusqu'à l'irritabilité, accentue toutes les nuances de ce caractère puissant, et donne à son style une empreinte si onctueuse et si amère. Quelqu'un s'étonnait un jour de voir de telles pages attendrissantes et poétiques sortir de la tête de ce petit homme sec. Nous lui répondîmes de considérer la vigne, dont le bois frêle, aride et nu, donne le plus beau et le plus succulent des fruits. La littérature paraît aujourd'hui divisée entre deux écoles rivales et intolérantes, dont l'une représente surtout le spiritualisme, et l'autre le matérialisme dans le style. On peut préjuger, par la seule organisation de M. de Lamennais, la place qu'il tient dans cette lutte. L'auteur de l'*Essai sur l'indifférence* voit la nature en lui-même : il la voit dans cette création intérieure que la pensée de l'homme réalise; vaste et idéale comme elle, comme elle flottante entre l'âme et Dieu. Les impressions du milieu extérieur se gravent lentement et tardivement dans le cerveau de M. de Lamennais, presque sans le secours des sens et par le mouvement même de ses idées. En 1833, M. de Lamennais, était passé devant l'Italie comme devant un songe; il n'avait vu dans cette contrée du soleil, de monuments et de splendeurs profanes, qu'une grande question religieuse. Dix ans plus tard, étant en prison, il repassait dans ces lieux enchantés avec ravissement : « Je commence à voir l'Italie, disait-il à ses amis; c'est un pays admirable! » Il est à remarquer, d'ailleurs, que M. de Lamennais a de mauvais yeux, sa faible vue ne soulève qu'à la longue et par un sens interne le voile abaissé entre lui et le monde extérieur. L'absence de tous les instincts charnels sur le cerveau amené en avant, achève d'expliquer cette austère chasteté de style qui emprunte toujours ses images à la nature morale. Nous ne reparlerons pas du sentiment religieux que Gall avait constaté et dont le siége domine toute cette forte tête, comme ces églises dont le clocher ardu couronne les anciennes villes du moyen-âge.

De l'organisation de M. de Lamennais, il est curieux de rapprocher celle de M. Victor Hugo. Ces deux hommes ne se touchent guère que par des contrastes. Nous retrouvons précisément dans leur nature différente le caractère particulier de leur génie. La tête de M. Victor Hugo, à part la puissance lyrique, dont Gall n'aurait jamais manqué de trouver l'empreinte dans l'élévation de l'organe des idées poétiques, et qui existe, en effet, à un degré supérieur, chez l'auteur des *Rayons* et des *Ombres*, indique surtout la prédominance des organes qui toujours, selon Gall, s'emparent du monde visible.

Quoique le haut du front ne manque certes ni de grandeur, ni d'idéal, ni de rêverie, on sent que la grande puissance est la base. Selon le maître de la phrénologie, l'auteur de *Notre-Dame de Paris* devrait à l'avancement de l'arcade sourcilière, modelée chez lui par les organes de la configuration, de la mémoire des lieux et du coloris, cette incroyable et souveraine faculté de description que nul ne lui conteste. Cette force intérieure du cerveau est secondée encore par une vue extraordinaire. M. Victor Hugo, encore enfant, allait se promener sur les buttes Montmartre; du haut de ces entassements naturels, il suivait avec ses yeux, mieux qu'avec un télescope, les détails les plus éloignés de la grande ville étendue à ses pieds. A cette rare intensité de lumière visuelle se rapporte, sans aucun doute, l'art, quelquefois minutieux, avec lequel il décrit d'une manière vive et frappante les objets extérieurs, sans faire grâce des moindres détails. Un tel regard illimité, joint à la faculté primitive du cerveau très-fort pour saisir les tableaux de la nature, explique surtout le style éclatant, sculptural et pittoresque de l'auteur des *Orientales*. Cette faculté dominante a imprimé son caractère à toutes les autres dans l'ode, dans le roman et sur la scène, M. Victor Hugo est toujours demeuré le poète de la forme par excellence. Dans ses drames et ses livres, M. Victor Hugo fait, en outre, sur une grande échelle, un usage très-fréquent d'un procédé de style que les anciennes rhétoriques nomment accumulation. Il enrôle au service de ses intentions une masse d'idées et de mots : anciens, nouveaux, nobles, vulgaires, graves, comiques; il les prend tous, il les concentre tous sur un point culminant de son œuvre; ceci fait, il s'avance en belliqueux contre le spectateur dérouté; après une première attaque, il en tente une seconde, puis une troisième, et revient encore à la charge avec toutes ses forces, comme dans la fameuse scène de *Lucrèce Borgia*, jusqu'à ce que le spectateur, écrasé, soumis et irrité à la fois, se rende malgré lui aux applaudissements. (*) C'est dans la fermeté, dont le siége est très-prononcé sur la tête de M. Victor Hugo, que Gall aurait placé cette puissance morale qui rassemble, à un moment donné, ses satellites, et convoque pour ainsi dire, dans le cerveau de l'homme, le congrès de toutes ses facultés.

Les créations de l'homme sont comme celles de Dieu, à son image. C'est une loi reconnue par Gall lui-même, qu'on peut refaire, dans plus d'un cas, la tête d'un poète sur le caractère des êtres imaginaires dont il a inventé le type. Un grand artiste de nos amis n'avait jamais vu M. de Châteaubriand, lorsque, après une lecture de *René*, il dessina lui-même, d'inspiration, les principaux contours de la tête de cet écrivain célèbre. La faculté de l'idéal, combiné avec le dogme chrétien en souffrance, a produit, chez le père de l'école moderne, ce vague de passion, ce sentiment mélancolique, inquiet, sans but, qu'on peut appeler le mal de l'avenir et de l'infini. Notre artiste eut occasion de comparer plus tard la tête qu'il avait pressentie avec celle qui était l'ouvrage de la nature, il la trouva d'accord sur tous les points essentiels. Un argument en faveur de la phrénologie, c'est que le front des hommes supérieurs qui ont entre eux des rapports d'intelligence, est jeté à peu près sur le même modèle, la tête de M. de Lamartine offre des traits de parenté avec celle de M. de Châteaubriand. C'est la même noblesse dans les lignes du front, la même élévation, la même poésie. Il y a des frères selon le sang et des frères selon l'intelligence : l'auteur du *Génie du Christianisme* et celui de *Jocelyn* se tiennent par les liens d'une organisation vaguement semblable : ce sont les deux frères de lait d'une même muse. Il faudrait d'ailleurs bien se garder de juger la tête de M. de Châteaubriand, parce qu'elle est dans sa vieillesse. Le temps, qui détruit tout, déprime et détériore, avec l'âge, la forme la plus solide du crâne. De toutes les ruines, la tête de l'homme est la plus précoce et la plus méconnaissable. La masse du cerveau s'affaisse

(*) Nous croyons que l'auteur de cette étude, tout en ayant parfaitement défini la configuration phrénologique de la tête de M. Victor Hugo, s'est cependant mépris. On se trompe généralement, sur les procédés de style employés par l'auteur de *Notre-Dame-de-Paris*. M. Hugo ne se sert pas des mots *anciens, nouveaux, nobles, vulgaires, graves, comiques*, et ne se rue pas ainsi sur le public tout bardé d'épithètes extraordinaires, bizarres, extravagantes, ainsi qu'on l'a dit quelquefois; ses moyens d'action sont tout autres. Mais écoutons le parler lui-même. La conversation que nous allons rapporter a été tenue il y a quelques jours en présence de l'auteur de cette note. On faisait remarquer à M. Hugo certaines épithètes charmantes employées par les vieux chroniqueurs français, tels que Villehardoin, Froissart, etc., et on disait qu'il était heureux pour les poètes de pouvoir retrouver quelques unes de ces vieilles images qui n'ont pas d'analogues dans la langue moderne. Le poète reprit aussitôt :

« Quant à moi, messieurs, je ne partage pas cette opinion : on ne doit pas se servir de ces mots, quelque beaux qu'ils soient, parcequ'ils ne sont plus compris. Le grand mérite des écrivains de style est de mettre leur idée à la portée des masses. Mes procédés sont tout autres. Chaque fois que des mots vieillis se présentent à ma pensée, je les rejette immédiatement. On m'a accusé de m'être servi de beaucoup de mots anciens et surtout d'avoir créé beaucoup de mots nouveaux. C'est une erreur : je n'en ai jamais créé qu'un et le voici : C'est le mot *fulgurent*. Il m'est venu à l'esprit en lisant en italien un passage de Manzoni. Le mot est latin et cependant on ne l'avait pas trouvé. Ce que j'ai fait souvent, par exemple, c'est d'avoir employé dans un sens nouveau, inusité, saisissant, beaucoup de mots du langage ordinaire; c'est de les avoir, en les accouplant, mis dans un moule neuf qui peignait chaudement, nettement, carrément mes idées. Ainsi, pour n'en citer qu'un, le mot *artère* dont je me suis servi dans *Notre-Dame-de-Paris*, pour peindre la puissance de circulation des deux rues Saint-Denis et Saint-Martin, est passé dans le langage officiel des ponts et chaussées et il est devenu tellement commun que je regrette presque de m'en être servi. En parlant des canaux, des chemins de fer il n'est pas un ingénieur qui ne dise dans son rapport : « *Ces grandes artères*, etc. » quoi, en effet, de plus ordinaire et de plus saisissant que ce mot artère? En médecine c'est la circulation qui porte le sang du cœur vers les extrémités; au figuré, c'est le mouvement, c'est la vie.

« Donc, pour me résumer, je dis, que l'écrivain de style doit chercher à s'emparer des masses, à les frapper par les moyens les plus ordinaires, c'est-à-dire en se servant des mots les plus usuels; seulement, c'est à l'écrivain, au poète à leur donner de la puissance, de l'éclat, de l'énergie en les jetant dans le moule de son imagination pour les en faire jaillir tout ruisselants de lumière, étincelants de verve, de vérité, de poésie! Le mot le plus usé qui peint le mieux est celui qui saisit le plus et qui par conséquent touche le plus directement et le plus vivement. »

On le voit, le travail du style de M. Hugo est loin d'être ce qu'on le suppose. Il est, en effet, bien plus difficile de paraître neuf et original en employant d'une certaine façon des mots vulgaires, que d'arriver à se faire remarquer en exhumant du vieux vocabulaire des langues mortes, des mots qui ne sont plus compris que par les savants, les philologues ou les Etymologistes. La vérité est dans l'art, et l'art est dans la manière plus ou moins puissante d'interpréter la nature que tout le monde voit, que tout le monde comprend. (*Note de la rédaction.*)

en vieillissant, se raccornit, s'altère, en un mot, avec le crâne, que Gall définit une empreinte du cerveau. « A mon âge, écrivait M. de Châteaubriand, ayant la conscience de cette caducité des organes, la tête de l'homme ne conserve plus assez de vie pour qu'on puisse la confier à la toile. » M. de Lamartine est, au contraire, dans toute la verdeur de son été littéraire ; il doit à son heureuse organisation de réunir ces deux titres, regardés jusqu'ici comme solitaires : grand poète, grand orateur. Ce qui domine comme caractère singulier dans le front de M. de Lamartine, c'est la ligne infinie de l'idéal unie à une personnalité flottante. Cette tête fait pour cela même le désespoir des sculpteurs, qui échouent presque tous à la faire passer dans le marbre. Un autre front de vrai poète, conçu par Dieu à peu près sur le même modèle, avec un développement très-fort des plans horizontaux, d'où dérive la fantaisie, c'est celui de M. Alfred de Musset. On peut encore rapprocher de cette famille poétique, M. Jules Sandeau, ce délicat penseur, cet écrivain charmant. Les lignes de son crâne, découvert de si bonne heure par le hâle des travaux littéraires, sont aussi pures que les lignes de son style. Je n'ai jamais vu, jusqu'ici, le vrai talent séparé d'une tête intelligente et bien construite : M. Arsène Houssaye porte le caractère de sa poésie sur son front, d'une coupe aussi rêveuse qu'élégante et fine. On trouve un curieux exemple d'analogie entre l'organisation d'un homme et le caractère de ses ouvrages, sur le crâne de Jean de Lafontaine, conservé dans l'ancien cabinet de Gall, le grand fabuliste unit à des facultés intellectuelles et poétiques très-fortes, une masse d'instincts animaux qui expliquent la nature des acteurs qu'il mit en scène dans ses compositions. Les mêmes plans, modifiés par d'autres organes, se rencontrent sur la tête de l'auteur des *Iambes*, dont la brutalité lyrique excelle surtout dans les hyperboles du genre de *la curée*. Cette conformation n'est pas moins sensible sur la tête du sculpteur Barye, qu'il présente avec la tête des animaux dont il reproduit si admirablement le caractère, quelques traits de ressemblance indubitable. Le docteur Gall ajoutait que tous ces artistes transforment les penchants des êtres inférieurs et les élèvent jusqu'à l'intelligence au moyen des facultés qui leur ont été données en plus : il y a de l'animal chez l'homme, mais il n'y a pas de l'homme chez les animaux.

LES DEUX JEUNES MENUISIERS,

BALLADE ALLEMANDE.

What is 't you do?
A deed without a name.
SHCEKSPEARE, *Macbeth*.

— O mon Dieu ! quel horrible ouvrage !
Je sens défaillir mon courage
Et des pleurs couler sur ma main.
Car ces planches qu'ici je touche
Feront l'étroite et sombre couche
Où doit dormir un mort demain.

— N'as-tu pas honte, cœur de femme ?
Pour un menuisier, sur mon âme !
Pleurer c'est presque déroger.
Car la tombe ouvre à tous sa porte.
Et puis, d'ailleurs, que nous importe
Ce mort, enfant de l'étranger ?

— Ne parle pas ainsi, mon frère.
Devant cette œuvre funéraire
Si tu me vois les yeux défaits,
C'est, mon ami, que cette bière,
Tu le sais bien, est la première,
Oui, la première que je fais.

— Bah ! la première ou la dernière.
En tout on se creuse une ornière.
Fais-moi raison ; chantons gaîment :
» Vive Dieu ! que feraient les hommes
» Sans menuisiers ? Et nous le sommes,
» Gens qui rabotent vaillamment ! »

Voici comment on fait, mon brave.
On prend d'un air tranquille et grave,
La mesure du trépassé.
Ensuite on marque chaque planche
Avec la craie (ou rouge ou blanche)
D'une croix ou d'un A. B. C.

Sur chaque planche ainsi marquée
On pose alors la scie arquée,
La scie aux mille dents qui mord
Et qui dans le bois grince et chante
Sa ritournelle si touchante
Qu'elle ferait sourire un mort.

Ces planches, frère, on les assemble
A leur place, on les cloue ensemble
Trois font le bac, deux font le toit.
A chaque bout une planchette,
Et voilà qu'enfin la couchette
On peut te la toucher du doigt.

Mais, pour que l'œuvre soit parfaite,
On met dans la bière ainsi faite
Un bon oreiller de copeaux ;
Car, — les vrais menuisiers le prouvent, —
Point d'oreiller où les morts trouvent
Dans leur nuit un meilleur repos.

Puis, à la maison mortuaire,
Où, vêtu de son blanc suaire,
Le défunt attend gravement,
Dans sa chambrette, — vieux ou jeune,
Mais pour toujours réduit au jeûne, —
On le couche tout doucement.

Pour en finir, d'une main ferme
On prend le couvercle, on le ferme.
Dix vis ou dix clous font le tour.
Ainsi-soit-il. La bière est close.
Voilà, mon cher, toute la chose.
C'est aussi simple que bonjour.

— Oh ! c'est bien ; je ferai, mon frère,
Je ferai l'œuvre funéraire ;
Mais j'ai l'esprit tout soucieux.
Avec la craie (ou rouge ou blanche)
Je m'en vais marquer chaque planche ;
Mais je vois du noir dans mes yeux,

Ma main, au travail endormie,
Prendra le rabot et la scie ;
Mais je sens mon cœur éclater.
Ces planches qu'il faut que j'assemble
Je les cloûrai, mon frère, ensemble ;
Mais j'entends mon cœur sangloter.

O mon Dieu ! quel horrible ouvrage !
Je sens défaillir mon courage
Et des pleurs couler sur ma main.
Car ces planches qu'ici je touche
Feront l'étroite et sombre couche
Où doit dormir un mort demain !

A. VAN HASSELT.

VOYAGES.

SCÈNES DE LA VIE APOSTOLIQUE (*).

I

PINANG. — LES NICOBARS. — LA COCHINCHINE.

(*Suite.*)

A six mille lieues de notre pays, les véritables représentants de la France ne sont pas nos agents officiels, lesquels, pour la plupart, supportent impatiemment l'opulent exil qu'ils ont sollicité ; ce sont ces pauvres missionnaires, fils de la petite bourgeoisie, qu'un dévoûment évangélique entraîne loin de leur famille. Nos grands fonction-

naires, obsédés par l'unique pensée de se rapprocher de la mère-patrie, croient que le chemin le plus court pour y arriver est de se jeter dans les sentiers épineux de la politique ; l'oreille au guet, le nez au vent, ils flairent les intrigues les plus subtiles dans l'espoir de jouer un rôle sur la scène où la volonté ministérielle les a appelés, et ne se préoccupent guère des modestes et utiles attributions de leur charge consulaire. Ainsi, tandis que nos agents, insoucieux des intérêts de notre commerce, insensibles aux malheurs qui frappent nos pauvres compatriotes perdus dans ces régions, sont pour nos nationaux l'image inefficace d'un pouvoir protecteur, quelques prêtres sans caractère officiel sont en réalité la Providence qui leur vient en aide. Les maisons fondées par ces hommes fervents dans les pays qu'ils ont adoptés comme centre d'action, servent de refuge à bien des infortunes; l'influence qu'ils ont acquise est un appui protecteur pour les humbles et les faibles, et leur présence est toujours un gage de sécurité pour nos compatriotes. Lorsqu'on songe qu'en certains pays, les travaux obscurs de quelques missionnaires entretiennent seuls le souvenir de notre nom, on se prend à désirer, dans l'intérêt de notre considération et de notre influence, que le gouvernement ose protéger quelques-unes de ces maisons évangéliques, dût-il supprimer quelques consulats. Le vœu que je viens d'exprimer servait de texte aux réflexions que je faisais, en me rendant un soir chez monseigneur B....., fondateur de la maison apostolique de Pinang.

Pour me rendre chez notre honorable compatriote, je traversai les différents quartiers de la ville. Il était plus de neuf heures, et les rues, habitées par les Chinois, étaient aussi animées qu'en plein jour; les magasins de quincailleries et de mercerie, dont ces hommes industrieux ont presque exclusivement accaparé le commerce, étaient seuls fermés ; les ateliers fonctionnaient à la lueur d'une lampe en verre dans laquelle brûlait une mèche imbibée d'huile de coco. Les menuisiers et les forgerons, nus jusqu'à la ceinture, leur longue queue roulée autour de leur tête, faisaient retentir l'enclume et crier la scie, tandis que les cordonniers et les tailleurs, recouverts de leur sham bleu, penchés sur leur ouvrage, travaillaient silencieusement.

Le quartier malais n'avait rien de cette animation industrielle ; les maisons qui, montées sur des pieux, cachées sous des arbres, ressemblent à des nids, ne laissaient échapper que quelques bruits incertains. Ces massifs d'arbres qui abritaient les habitations avaient une apparence mystérieuse, pleine de charme ; la pâle clarté de la lune prêtait un éclat métallique à la surface lisse des feuilles des cocotiers ; les timides rayons qui glissaient le long des stipes les faisaient ressembler à de sveltes colonnes hérissées de filigranes d'argent ; par intervalle, il sortait de ces asiles parfumés quelque chant bizarre dont la naïveté étrange me captivait.

La maison de monseigneur B....est bâtie dans un vaste jardin, au centre d'un riche bosquet de muscadiers plantés en quinconce. Lorsque j'entrai sous ces ombrages odorants, je me sentis pénétré par les arômes subtils qui s'en échappent ; ces parfums toniques agirent sur moi à la manière de certaines substances excitantes ; ils exaltèrent les facultés de mon être sans en entraver l'exercice. La blanche lumière qui descendait du firmament éclairait les têtes sphériques de ces arbres précieux ; leur feuillage sombre absorbait cette faible clarté et ne laissait filtrer aucun de ses rayons à travers le disque de leurs feuilles dures et luisantes. L'habitation de monseigneur occupe le centre de cet enclos ; c'est une élégante maison qu'on dirait taillée dans une carrière d'albâtre ; elle n'a, comme la plupart des maisons de Pinang, qu'un rez-de-chaussée et un premier étage. La partie inférieure, comme un piédestal continu, porte sur sa base solide une blanche colonnade qui soutient la varende dont le premier étage est entouré.

Pendant cette nuit transparente, cette demeure, enveloppée d'une atmosphère odorante, perdue dans ce sombre labyrinthe, ressemblait à ces palais enchantés que créait jadis la capricieuse baguette d'une fée. C'est que, sous ces climats favorisés, la moindre masure a un air souriant et une mise coquette ; la pierre ne noircit pas au contact d'une humidité brumeuse ; le temps lui-même ne laisse pas sur les murs lézardés de noires empruntes, traces indélébiles de son passage. Et cependant, sous ce ciel limpide qui respecte les monuments, qui donne à la végétation de ces contrées l'éternelle jeunesse et l'éternelle beauté, l'homme vieillit comme partout ailleurs !

Monseigneur B..... occupait une vaste salle du premier étage, dont les murs blancs étaient dépourvus d'ornements ; des chaises, des fauteuils, des divans en rotin entouraient une table placée au centre de ce salon. Je ne pus m'empêcher de jeter un coup-d'œil sur ce dernier meuble, chef-d'œuvre de patience et de goût ; sa surface était couverte d'une marquetterie délicate pour l'exécution de laquelle un ouvrier chinois avait employé tous les bois précieux que produit la terre malaise. Lorsque j'entrai chez lui, monseigneur était couché dans le fond de l'appartement sur un meuble en bambou ; ses traits étaient altérés par la souffrance ; cette forte individualité que j'avais vue, il y avait à peine quelques jours, bondir et tonner en chaire, était vaincue par la douleur. On voyait que lui aussi, le vaillant chef de l'église militante, avait vieilli physiquement ! De profondes rides couraient sur son front et creusaient ses tempes, mais son âme était toujours jeune, elle soutenait de sa chaleur immortelle ce corps robuste que le travail et les ans avaient affaibli.

Dès que monseigneur m'aperçut, il me tendit la main et m'attira sur le siège le plus rapproché de son lit de repos.

— Eh bien, mon ami, me dit monseigneur, faites-vous de bonnes récoltes à Pinang? Vos boîtes, votre herbier s'enrichissent-ils de nombreux échantillons?

— Les récoltes que je fais depuis quelques jours, répondis-je, sont à l'abri des mites et de l'humidité de la mer. Je recueille de bons souvenirs, monseigneur, en vivant dans l'intimité de vos coopérateurs qui sont aussi vos enfants.

— Et vous commencez à comprendre peut-être que cette volée d'oiseaux noirs, qui partent de France à certaines époques, ne sont pas complétement inutiles aux populations au milieu desquelles ils vont s'abattre ?

— J'avoue, repris-je sans hésiter, que j'abjure tous les jours quelques-uns de mes préjugés contre les ordres religieux.

— L'œuvre des missionnaires apostoliques ne constitue pas un ordre, répartit vivement monseigneur B... , nous ne sommes ni des dominicains, ni des lazaristes, ni des jésuites, mais une simple congrégation religieuse. Nous ne faisons aucune espèce de vœu, nous ne pratiquons pas l'obéissance passive ; et nous pouvons au besoin récuser l'autorité de nos chefs. Nous sommes des volontaires de la Croix et nous conservons notre indépendance sous le saint étendard.

— Prenez garde, monseigneur, votre programme ressemble trop à la meilleure des républiques.... Je ne connais pas d'organisation sociale dans laquelle on ait un aussi grand respect de la liberté humaine.

— Oui, docteur, nous faisons une large part à la liberté individuelle... L'autorité, dans notre congrégation, est restreinte au droit de conseiller et de diriger ; elle ne peut s'arroger celui de commander d'une manière absolue. Nos coopérateurs sont égaux entre eux ; ce sont des frères qui s'aiment, ce ne sont pas des rivaux qui se surveillent et s'espionnent.

— Je ne me doutais guère qu'il existât au centre de Paris une organisation aussi démocratique, dont les ramifications s'irradient à l'infini sur la surface de la terre.

— Il est bien d'autres choses nous concernant que vous ignoriez sans doute, me dit ironiquement monseigneur ; et, dans vos prévi-

sions, quel rôle assigniez-vous à ces pauvres prêtres qui s'expatrient chaque année pour aller, sinon au martyre, — le martyre est rare par ce temps-ci, même chez les barbares, — du moins au devant de toutes les privations et de toutes les souffrances?

— Je ne pouvais penser que, dans ces contrées sur lesquelles la puissante Angleterre étend sa domination, l'action civilisatrice de quelques hommes sans appui, sans pouvoir, pût être plus grande que celle de la race conquérante. Je suis fier, monseigneur, en voyant que ce sont des compatriotes, presque des frères, qui réalisent ces miracles. Je suis heureux en songeant que quelques Français ont ici plus d'adhérents, plus d'amis fervents et dévoués, plus d'influence que les représentants de la puissance britannique. Les Anglais ont des écoles, un collége, des ministres largement rétribués; mais leur collége, leurs écoles et leurs temples sont déserts, et, s'ils ont des sujets à Pinang, ils n'ont ni coreligionnaires ni disciples? Cependant vos succès m'attristent, monseigneur, parce qu'ils viennent en aide à la domination anglaise! Lorsque vous prêchez la mission au souverain, l'obéissance aux lois qui régissent le pays, vous servez les intérêts de la puissance anglaise; la langue que vous apprenez à vos élèves est celle de leurs dominateurs, et par cet enseignement, vous servez activement leur cause. Je regrette même que les faibles secours que vous recevez de France soient en quelque sorte mis à la disposition de leur influence, car, dans cent ans, lorsque ces pays seront conquis à la civilisation, le souvenir des pauvres prêtres français sera complétement effacé, on ne parlera que de l'action civilisatrice de la grande Angleterre.

— Dans cent ans, mon ami, la Malaisie sera catholique! ceux qui vivent aujourd'hui pour accomplir cette œuvre de régénération, seront oubliés; mais ils auront depuis longtemps reçu leur récompense, me répondit simplement monseigneur. Après un moment de silence il ajouta :

— Nous travaillons pour l'humanité tout entière; nous nous préoccupons assez peu de l'intérêt qu'une nation rivale peut avoir au succès de notre œuvre; cependant, je veux dès à présent rassurer votre patriotisme. Il n'est pas vrai qu'ici même les Anglais soient destinés à recueillir seuls le fruit de nos travaux; dans notre collége, que vous visiterez, je l'espère, nous n'avons pas un seul enfant appartenant à des sujets anglais. Nos élèves sont tous Cochinchinois, Chinois et Siamois; plus tard, ils iront vivre au milieu de leurs compatriotes, et alors, si le flot britannique qui a déjà submergé l'Inde, qui couvre dans la Malaisie une vaste surface, tentait d'envahir leur pays, ils se souviendraient que des Français leur ont donné des soins désintéressés, et, en présence des prétentions de leurs agresseurs, ils constitueraient un parti qui mettrait en nous son espérance. Ainsi, les sacrifices que s'imposent en France quelques âmes pieuses, pour soutenir nos efforts, ne sont pas perdus pour la patrie. D'ailleurs, j'ai cherché à décharger nos compatriotes de l'entretien de quelques-uns de nos établissements. L'exemple des Anglais m'a entraîné, je me suis fait planteur et fabricant de sucre. J'ai fondé à Pinang une maison pour l'éducation des orphelines qui pourra bientôt, grâce au ciel, subsister avec les seuls revenus d'une plantation dont je l'ai dotée. Ce jardin et l'habitation qu'il renferme seront à perpétuité l'apanage de l'évêque catholique de Pinang; en songeant à me faire une retraite, j'ai songé à mes successeurs; les arbres que j'ai plantés donneront des produits qui couvriront leurs dépenses, comme déjà ils défrayent les miennes. Pensez-vous, docteur, qu'avec ces moyens d'action on oubliera facilement qu'il y a eu des Français à Pinang?

— Je sais bien, monseigneur, qu'en ce temps de conquête pacifique, vous seuls osez, au delà des mers, nous créer des relations et des amis. Je voudrais qu'on fût en France convaincu de cette vérité, comme je le suis aujourd'hui; je désirerais surtout que les populations que vous prêchez pussent récompenser votre dévouement; mais il est facile de voir qu'au milieu de vos succès vous devez éprouver de bien cruels mécomptes.

— Ce ne sont ni les puissants, ni les riches, ni même les gens aisés qui viennent vers nous, docteur; ceux qui sont dans les conditions normales, dans toutes les sociétés, redoutent les innovations; la richesse, je l'avoue, est une garantie de moralité chez celui qui la possède; mais elle est en même temps une cause de répulsion pour tout ce qui tend à changer ce qui existe. Aussi ce sont les pauvres, les souffrants, les déshérités de ce monde, qui nous arrivent; le plus souvent, ces hommes démoralisés par la misère, ne simulent une conversion que dans l'espoir d'améliorer leur position... De quelle reconnaissance voulez-vous que de parcils êtres soient susceptibles? Cependant beaucoup d'entre eux deviennent meilleurs en nous fréquentant; quelques-uns même changent complétement de manière de vivre, ce sont ces changements qui assurent plus tard nos plus beaux succès. Tenez, docteur, il faudrait que nous pussions exercer sur nos néophytes un pouvoir direct; quoi qu'on en dise, il en est de l'enfance des peuples comme de celle des individus, il faut employer les moyens coërcitifs pour maintenir le premier âge dans la bonne voie; vous et moi tous les premiers, docteur, si nous n'avions pas été vigoureusement corrigés pendant notre enfance, nous serions restés entêtés, gourmands, paresseux, menteurs, comme le sont tous les enfants, et nous n'aurions pas seulement appris à lire.

Je ne cherchai pas à combattre la mauvaise opinion que monseigneur B... a de la nature humaine; c'est chez lui une conviction qu'il croit basée sur l'observation et l'expérience. Comment penserait-il autrement! En étudiant les transformations religieuses qui se sont accomplies chez les nations au milieu desquelles il vit, il a pu se convaincre qu'elles ont été déterminées surtout par la force brutale, et qu'elles s'y sont perpétuées sous la protection d'une tyrannie violente. A Java, à Sumatra, et sur d'autres points de la Malaisie, lorsque l'islamisme s'est substitué aux croyances que ces pays avaient reçues de l'Inde, le cimeterre a été le propagateur le plus actif de la foi nouvelle, et les chefs de ces populations les ont maintenus sous cette loi par leur inflexible rigueur.

Je quittai monseigneur bien avant dans la nuit; mon palanquin m'avait suivi, et je regagnai la maison des missions de toute la vitesse de mon cheval.

La vie que je menais auprès de nos bons missionnaires était fort douce; après deux ans de voyages et d'agitation constante, je me trouvais heureux dans ce séjour tranquille, au milieu de nos hôtes si bienveillants. Cette maison n'avait rien de l'austère monotonie d'un cloître; ses habitants n'y subissaient pas le pieux ennui des reclus; dès le matin chacun d'eux allait où l'appelait son devoir, avec le zèle et l'ardeur qui animent les apôtres, les propagateurs d'une sainte croyance. Les uns étudiaient la langue du pays pour lequel ils étaient destinés, ou faisaient leurs préparatifs de départ; d'autres se livraient à l'enseignement religieux des indigènes, ou veillaient aux intérêts matériels de la maison. Quant à mon cher petit Paolo, à peine avait-il terminé les travaux subalternes qui lui étaient confiés, qu'on l'appelait immédiatement à des fonctions plus élevées. C'était lui qui était chargé d'enseigner la langue des Birmans aux nouveaux missionnaires désignés pour parcourir cet empire. Pendant mon séjour à Pinang, il n'avait qu'un seul élève; c'était le jeune prêtre qui arrivait de France. Je dois dire que Paolo remplissait son emploi momentané de professeur en vrai pédagogue. Plus d'une fois je l'ai entendu gourmander son disciple, et je crois que, s'il ne lui infligeait pas de punition, c'est parce que son pouvoir ne s'étendait pas jusque-là.

Dr Melchior YVAN.

(La suite au prochain numéro.)

Warnock lith

Les poètes modernes de la Belgique.

I

ANDRÉ VAN HASSELT.

L'apparition d'un volume de poésie est, partout, une bonne fortune, rare et appréciée ; en Belgique, c'est presque un événement, une révolution. Il en paraît si peu ! — surtout dans les temps où nous vivons, — temps de prosaïsme révoltants, de scepticisme, de jacobinisme littéraire et artistique où l'on n'a de culte pour aucune espèce de foi, où le mensonge est presque érigé en vérité où la vertu, le talent, la probité littéraire, la poésie — toutes les choses les plus saintes de la vie, — sont passées à l'état de mythe, de négation absolue.

Aussi, nous identifions-nous parfaitement aux craintes que semble éprouver l'auteur, des *poésies*(*) qui nous occupent, en abandonnant toute cette voletée de beaux et frais hémistiches au vent de la publicité. Que vont-ils devenir ? — Que va-t-on dire ? que va-t-on faire ? Telles sont les inquiétudes et le cri d'alarme tombés du cœur du pauvre poète qui les lance au milieu de cette tourbe indifférente et rieuse qu'on appelle le public. Lui-même le confesse dans sa préface. « Sans doute, — y est-il dit, — s'il avait réfléchi aux mille circonstances défavorables qui forment le milieu intellectuel dans lequel il se trouve ; s'il avait tenu compte des mille préoccupations tumultueuses qui, à cette heure, détournent les esprits de la pacifique culture et des tranquilles jouissances des lettres et des arts ; s'il avait calculé tous les dangers qu'un recueil purement littéraire et étranger aux discordes qui nous agitent, doit naturellement courir dans la Belgique telle que nous l'ont faite quinze années de division intérieure, dans ce pays où tout est lutte et passion, non pas, — ce qui serait grand et beau, — pour des principes ; mais, — ce qui est déplorable, — pour des questions d'hommes et par des ambitions personnelles que ne justifient pas toujours la légitime autorité du talent, ni l'autorité plus légitime encore des convictions sincères : où l'esprit de parti qui ne féconde rien, mais qui énerve tout, exalte par intérêt les médiocrités bruyantes dont il reçoit les services et déprécie par système les intelligences honnêtes qui répugnent à s'enroler sous une bannière autre que celle de la patrie commune ; où la littérature ni la science n'ont de valeur qu'aux yeux de l'opinion dont elles sont les vassales et dont elles portent la livrée ; où l'envie, ce défaut de la jeunesse, et le doute, ce défaut de la vieillesse, s'unissent pour nous conduire tout doucement à une sorte de Bas-Empire moral ; où se développe de plus en plus un esprit de vanterie, et, si l'on veut nous passer le mot, de hâblerie nationale, qui se borne étroitement à mesurer la civilisation européenne avec le compas de la Belgique au lieu de mesurer la civilisation belge avec le compas de l'Europe ; où, cloîtrés complaisamment dans l'admiration de nous-mêmes nous descendons par degrés au-dessous du niveau intellectuel de tous les peuples qui nous entourent, nous que la Providence a placés entre trois grands foyers dont la lumière éclaire le monde, c'est-à-dire l'Allemagne qui engendre et enfante les idées, la France qui les façonne et les polit, l'Angleterre qui les met en pratique et les répand sur le globe ; où la critique littéraire et la critique scientifique sont également impuissantes faute d'instruction également stériles faute de conscience ; où, en un mot, nos discussions civiles n'ont pas laissé à la pensée un seul coin de terrain neutre pour s'y asseoir et se recueillir, comme si ce n'était pas assez pour nous, peuple né d'hier, mais hâtivement vieilli, d'être divisés en deux langues ou en deux races, ce qui est la même chose, — sans doute, s'il avait pesé toutes ces considérations il se serait gardé de livrer au vent de la publicité ce volume qui ne sert à glorifier aucun *parti exclusif*, ni aucune individualité quelle qu'elle soit, et qui place au-dessus de tous les sentiments sociaux l'amour de la justice et de sa patrie, au-dessous de tous les vices, l'hypocrisie et le mensonge, à côté de toutes les convictions et même de toutes les erreurs consciencieuses, la charité. »

On le sent, l'esprit de l'auteur est traversé par de sombres inquiétudes et de vagues désirs ; on comprend tout ce qu'il souffre en énumérant, les plaies, les imperfections et les misères sociales qu'il a la courageuse énergie de jeter à la face de son pays. M. Van Hasselt se sent mal à l'aise au milieu de ces coteries haineuses, intolérantes et envieuses ; c'est une de ces natures d'artiste vigoureusement trempées, auxquelles il faut les grands centres pour se mouvoir, parce qu'elles ont de grandes idées dans la tête, de grands sentiments au cœur et de puissants instincts littéraires dans l'esprit. Allons, allons poète, relevez-vous ! Ayez confiance en vous-même : semblables au ramier et à la colombe sortis de l'Arche, vos vers sauront parfaitement bien faire leur route ; les uns iront droit au cœur de ceux qui vous aiment, les autres frapperont de vertige ceux qui vous jalousent, tous seront appréciés à leur juste valeur par les gens consciencieux, et vous les verrez revenir au gîte, portant à leurs pattes ou dans leur bec, la triple palme du laurier, du myrthe et de l'olivier qu'ils auront cueillis en chemin. Ce sont là trois symboles qui représentent trois idées : le talent qu'on vous reconnaît, l'affection qu'on vous porte, le succès qui vous attend.

Allons, allons poète, du courage, de l'audace, de l'énergie ; pas de défaillances honteuses et surtout pas de soucis. Le ciel n'est pas aussi sombre qu'il en a l'air et la mer n'est pas assez houlense pour qu'un pilote aussi habile que vous ne puisse vaillamment conduire son navire à travers les écueils, les récifs et les autans. N'ayez pas peur de la critique ; sage elle illumine, haineuse elle est parfaitement impuissante. Vous l'avez dit vous-même : et puis, d'ailleurs, soyons philosophes ;

Laissons-la donc vomir sa prose
Comme le serpent son poison,
Car tout a son côté morose.
Souvent sur la plus belle rose
On voit baver un limaçon.

Tout athlète fait dans l'arène
De la poussière sous ses pas ;
Le champignon croît sous le chêne,
Et près de la gloire la haine.
Le geai siffle, il ne chante pas.

(*) Un très-beau vol. in-12, format Charpentier, publié par Alexandre Jamar, rue des Minimes, n° 10.

La gloire en est-elle moins belle?
Et le chêne moins fort?
En est-il moins doux l'air que mêle
Aux brises des nuits Philomèle
Quand l'écho sous les branches dort?

Mais pardon, je m'aperçois qu'en geai mal appris je viens de *siffler* trois des strophes charmantes qui foisonnent au milieu des odes dont vous avez parsemé votre livre: je vous les restitue : — *reddite ergo, quæ sunt Cæsaris, Cæsari.*

Ces paroles évangéliques empruntées à Saint-Mathieu, me remettent en mémoire un des plus beaux sonnets du recueil, auquel elles servent d'épigraphe. Il est adressé au poète des poètes,—à Victor Hugo,—dont M. Van Hasselt est un des disciples et des admirateurs les plus fervents. Ce sonnet à pour moi, un double mérite que je tiens essentiellement à révéler. D'abord, il est excellent; ensuite, il consacre le souvenir d'un fait historique qui rayonnera longtemps dans la vie et dans les souvenirs du poète. J'adore le culte des souvenirs et je comprends qu'on leur dresse des autels à tous les coins de son cœur.

Un soir de cet hiver, — c'était le 28 janvier dernier, je crois, — le poète des *Orientales* et des *Chants du crépuscule* fut rendre visite à son élève, en compagnie de celui qui écrit ces lignes. L'autre poète, — le poète des *Primevères* (*), — tout empourpré de cette crainte et de cette modestie qui lui sont naturelles, lui fit remettre par son fils un petit papier ployé en quatre. Que contenait ce papier?—Un sonnet, rien qu'un sonnet.—On l'a déjà répété bien souvent depuis Boileau;

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

Cette fois encore le poète et le poème eurent raison. Car après l'avoir parcouru des yeux, Victor Hugo en demanda la lecture. Oh! alors, ce furent bien autres terreurs! Les combats intimes recommencèrent; un nuage passa devant les yeux d'André, on aurait compté les pulsations de son cœur et les battements de son pouls, sa parole saccadée trahissait une émotion profonde. C'en était fait; l'élève tremblait devant le maître, le roseau ployait devant le chêne, le talent modeste mais timide tombait en défaillance devant le génie! Il ne fallut rien moins que quelques charmantes et radieuses paroles du grand poète pour illuminer toute cette petite scène d'intérieur que nous demandons bien pardon à l'un et à l'autre d'avoir racontée d'une manière aussi prosaïque. André se sentit raffermi aussitôt, et voici ce qui sortit de ses lèvres encore un peu pâlies par l'émotion.

En Espagne autrefois, terre de mœurs antiques,
Quand un roi, visitant ses villes poétiques
D'un vassal, quel qu'il fût, bourgeois ou chevalier,
Avait touché des pieds le seuil hospitalier;

Pour orner désormais ses lares historiques,
Son hôte, se forgeant des fers allégoriques,
Signe d'un nœud que rien ne pouvait délier,
Appendait une chaîne à son toi familier.

Roi de la poésie et de l'art, à cette heure
Où tu franchis le seuil de mon humble demeure,
Ta présence consacre à jamais tout ici.

Mais je ne me suis pas forgé ma chaîne aussi :
Car tu le sais, ô toi que j'admire et que j'aime!
Depuis plus de vingt ans je la porte en moi-même.

(*) Titre du premier volume de poésies publié par M. Van Hasselt.

Les deux poètes se sentirent heureux: l'un d'être aimé, l'autre d'aimer; puis une douce et cordiale poignée de main scella cette entrevue.

Après avoir un peu parlé de l'artiste, examinons maintenant son livre, étudions son style, sa manière, son mécanisme et voyons par quels côtés saillants, par quels caractères originaux il se révèle à nous comme poète et comme penseur.

Le volume de vers que vient de publier M. Van Hasselt n'est pas un livre entièrement neuf; beaucoup de pièces ont été publiées déjà dans différentes revues littéraires, et c'est précisément pour remédier à cet éparpillement des œuvres de l'auteur, que M. Jamar a eu l'excellente idée de les réunir en un beau volume. Après tout, que le livre soit neuf ou vieux, ceci n'ôte rien à son mérite, nous avons voulu seulement constater un fait bibliographique; nous ajoutons, de plus que l'auteur a revu, corrigé, remanié beaucoup de choses anciennes et qu'il en a ajouté une très-notable quantité de nouvelles parfaitement inédites. A tous les points de vue, son œuvre sera donc une étude curieuse à faire, parce que ce volume est à lui seul le cycle épique de la vie de l'auteur. Il le dit, d'ailleurs, dans sa préface, et toujours avec cette modestie qui le caractérise et ne le quitte jamais. — « Un certain nombre de pièces — y est-il dit, — appartiennent à la première partie de sa vie littéraire. Mais il s'est dit qu'on a beau faire, qu'il n'est au pouvoir de personne de supprimer le passé et qu'il y a plus de sincérité à confesser les péchés de sa jeunesse qu'à les nier. Les confesser n'est-ce pas les expier? » — Décidément, la modestie est la vertu dominante de M. Van Hasselt, car elle pénètre malgré lui, par toutes les issues et à presque toutes les pages de sa prose et de ses vers.

Ce volume donc, se compose de cinq différentes catégories de poëmes revêtus de différentes formes lyriques établissant leurs classifications littéraires. Ainsi, les *odes* occupent à elles seules 182 pages du recueil; les *fragments épiques* se resserrent entre 38; les *ballades* s'étendent sur 46; les *romances* se balancent mollement entre 48; les *sonnets* n'en prennent que 20, enfin l'*épilogue*, qui est une des plus charmantes pièces du volume, n'en compte que 4. En tout, 342 pages bien et dûment remplies, sans compter la préface! — C'est déjà une fort belle succession littéraire à laisser à l'histoire et un vaste champ à abandonner aux maraudeurs et aux *cuistres sournois* de *certaine critique*, dont parle l'auteur dans l'une de ses odes, pages 76 et 352. Sauf à nous faire classer parmi ces *champignons* vénéneux qui croissent au pied des grands arbres, nous n'en dirons pas moins notre manière de voir à M. Van Hasselt. Et nous la lui dirons d'autant mieux qu'il a crié bien haut, — page 2 de la préface, — que la critique littéraire en Belgique, était « *impuissante faute d'instruction, stérile faute de conscience.* » Or, nous tenons, en ce qui nous concerne, à essayer de sa disculper. Admettre ceci sans conteste, ce serait donner raison à l'auteur, ce serait s'avouer vaincu, *impuissant*, *stérile*, *limaçon baveux* et reconnaître que le pays n'est peuplé que d'un tas d'ânes bons au plus à manger le foin qui y pousse. Halte-là! messieurs les poètes; il faudra compter avec nous, nous qui sommes la critique honnête, loyale, indépendante et qui ne vendons pas plus nos sourires que nos haines ou qu'un coup de stylet, mais qui ne nous laisserons jamais

mettre le pied sur la tête sans la redresser haut et ferme. Nous pourrons peut-être succomber, mais au moins nous aurons lutté. Olympio, d'ailleurs, (page 76), ne s'est-il pas dressé sur ses orteils pour voir passer Zoïle; pourquoi le colimaçon ne montrerait-il pas un peu ses cornes au jardinier qui le menace d'un coup de sa bêche? Allons, prenons notre lanterne, et entrons hardiment dans les taillis.

La première partie des odes de M. Van Hasselt contient 68 pièces dont la plus grande partie est connue, ainsi que nous l'avons déjà dit. L'Ode à *la Belgique*, l'*Orient*, la *mort de la Reine Louise* et *la Cathédrale de Cologne* sont autant de poëmes lyriques sur lesquels l'opinion publique s'est déjà prononcée. Un critique français, M. Achille Jubinal, dans une appréciation toute récente qu'il a faite de plusieurs poètes belges, n'a dit que quelques mots sur cette *Ode à la Cathédrale de Cologne*, mais ils caractérisent parfaitement l'œuvre et l'auteur. « Il y a dans cette poésie le vol de l'aigle.... il y a dans ces vers la science métrique, et non-seulement on y rencontre à chaque instant d'heureux euphonismes et une harmonie qui est presque musicale; mais encore, on y trouve d'abondantes images, on y voit à toute strophe scintiller la pensée et c'est le cas de dire qu'elle jaillit toute ornée du cerveau du poète comme autrefois la Minerve antique du cerveau de Jupiter. »

A l'époque où M. Jubinal écrivait cela, — 23 juin 1850, — il ne connaissait ni l'*Ode sur la mort de la Reine Louise Marie d'Orléans*, ni le poëme épique intitulé : *les quatre incarnations du Christ*. Les deux fragments de ce dernier poëme, intercallés dans le livre qui nous occupe sont, pour nous, ce que l'auteur a fait de plus remarquable, de plus noble, de plus élevé.

Mais avant d'aller plus loin et de faire quelques citations, il est bon de prémunir le lecteur contre toute fausse interprétation du titre. « Cet œuvre,—dit encore l'auteur dans sa préface.—n'est que le développement de quelques versets d'Isaïe; (chap. XI, 6-9), c'est un simple exposé des phases successives de la genèse sociale, déterminées par la manifestation de l'esprit chrétien dans les grands évènements historiques, jusqu'au jour de la complète révélation du Sauveur sur la terre. »

Le début du cinquième chant de cette vaste épopée est intitulé : *la paix universelle*, ce rêve humanitaire des grands réformateurs et de tous les socialistes chrétiens. Tout cet épisode, qui est suivi de *l'Hymne des vieux siècles* et des siècles nouveaux a quelque chose de vraiment grandiose et de fantastique dans le fonds comme dans la forme. Il rappelle le beau poëme de Milton et la *Messiade* de Klopstock.

Essayons l'analyse. D'abord la paix — *Pax*, — apparaît. Elle s'adresse au poëte humanitaire et lui demande ce qu'il a entrevu déjà par l'œil de sa pensée; si la terre est enfin fiancée au ciel; si l'homme sorti des langes du néant est parvenu à briser les chaînes sur l'enclume de Dieu et s'il va devenir un peu meilleur que par le passé?

Le poète lui répond, que dans son esprit, une ère nouvelle semble devoir fleurir pour l'humanité, que les jours de haines et de colère sont passés, que les champs de bataille ont à jamais fermé leur ossuaire, que le pardon et l'oubli vont régner sur la terre et que toutes les gloires, eûssent-elles nom César, Alexandre, Pompée, Napoléon, se sont éteintes et dispersées dans la poussière des vieux siècles.

Alors arrive la Concorde — *Concordia*. — Elle demande au *penseur* si le rêve de son esprit et de son cœur ne l'ont pas trompé et si la réalisation de cette paix universelle tant désirée est aussi prochaine qu'il veut bien le dire. Elle l'engage à bien sonder les profondeurs de l'avenir. Le penseur lui répond :

De l'océan de Dieu, j'ai côtoyé la grève.
. . . . . .
Le soleil s'est levé pour les races maudites,
Et l'accomplissement sort des choses prédites.
Le vieux siècle n'est plus, et le siècle nouveau
Du triangle chrétien a refait son niveau.
. . . . . .
Et voilà que, selon les versets du prophète,
Le champ du Christ est mûr et la moisson est faite.
Un jour plus beau va luire aux générations;
Et, pour laver le flot souillé des nations,
Une source nouvelle a jailli dans le fleuve.
La terre a dénoué sa ceinture de veuve,
Et les peuples, longtemps par l'erreur abrutis,
Lazares sociaux, de la mort sont sortis.
Or, quand la vérité, sainte magicienne,
Va de l'esprit nouveau remplir la lettre ancienne,
Et briser de ses mains le boisseau qui cachait
La lumière de vie où notre espoir marchait,
Sur les eaux du déluge, — où l'arche humaine flotte,
Ayant pour lest le monde et la foi pour pilote,
Berceau que l'avenir s'est fait de son tombeau, —
Laisse, ô Noé! s'enfuir les ailes du corbeau.
Mais attends! La colombe, au vent des cieux lâchée,
Cherche du mont Arar la cime encor cachée.
Tout à l'heure elle va reparaître, portant
Son rameau d'olivier, sur l'horizon flottant.
Ce rameau, gage saint de paix et de concorde
Dieu l'a fait croître au champ de sa miséricorde;
Car le règne si long des haines doit finir.
Les vieux siècles sont morts. Les nouveaux vont venir.

—

HYMNE DES VIEUX SIÈCLES.

Notre règne s'éteint. Nous tombons en ruines.
Chênes déracinés que rongent les bruines
Et la pluie et les vents.
Et cependant, Seigneur, à votre créature
Nos bras ont huit mille ans rendu sa nourriture
Sous nos dômes mouvants.

Notre feuillage a vu s'abriter à son ombre
Des races dont vous seul, Seigneur, savez le nombre
Et le nom effacé.
Les aigles ont bâti leur nid dans nos ramures,
Et l'homme referait, rien qu'avec nos murmures,
L'histoire du passé.

Oh! qui dira combien nos branches fécondées
Ont au soleil de Dieu fait éclore d'idées,
Fleurs d'où sortaient toujours les fruits du lendemain,
Lois et religions, symboles et croyances,
Sagesse et doute obscur, systèmes et sciences,
Enigmes que les sphinx posaient au genre humain?

Brahmes illuminés, prêtres, mages, sibylles
Qui faisaient comparaître à leurs yeux immobiles
Toute l'éternité,
Sages qui voulaient voir tout effet dans sa cause,
Tous à nos rameaux verts ont cueilli quelque chose,
Erreur ou vérité.

Et voici que le ciel nous apprend notre force.
Les ongles des enfants déchirent notre écorce
Qui rompt sous leurs genoux;
Et, sans nous regarder, la caravane humaine,
Que votre main, Seigneur, dans d'autres routes mène,
Passe à côté de nous.

Donc nous avons fini, selon votre pensée.
Notre tâche depuis huit mille ans commencée.
Installé dans nos flancs, le ver rongeur nous mord.
Nous redressons en vain notre cime flétrie,
Dans nos troncs décharnés toute séve est tarie,
Notre règne est passé. Le passé, c'est la mort.

—

HYMNE DES SIÈCLES NOUVEAUX.

Notre règne est venu. L'avenir, c'est la vie!
De son chemin d'hier votre vaisseau de vie,
O peuples désolés!
Pour guider vers le port vos rames et vos voiles,
Il faut un autre phare, il faut d'autres étoiles
A vos cieux dépeuplés;

Ces étoiles, c'est nous! Ce phare, nous le sommes!
Nous venons apporter notre lumière aux hommes.
Nous sortons de la nuit pour leur rendre le jour
. . . . . .

On ne peut méconnaître dans ces vers un élément poétique développé à très-forte dose. L'auteur s'y montre artiste inspiré. C'est là réellement que l'on peut prendre mesure de l'envergure de ses ailes et donner raison au critique dont nous avons déjà cité l'opinion. La forme lyrique dont M. Van Hasselt enveloppe sa pensée est généralement grandiose; sa période magistrale, souvent dramatique, quelquefois pittoresque, toujours élégante et précise, parfois audacieuse; son rythme est plein d'ampleur, de sonorité musicale, de mélodie; rarement il est à côté de l'expression, sa rime n'est presque jamais en défaut, ou bien quand elle trébuche un peu, elle est aussitôt relevée par un vocable distingué, je dirai même recherché sans être pédantesque ni affecté. Cela tient particulièrement à l'éducation classique de l'auteur, qui est excessive, et surtout à son immense érudition. Peu de gens lettrés savent autant que M. Van Hasselt, et je mets en fait, qu'aucun n'a plus vu, plus lu, plus compulsé, plus retenu que lui. Ce n'est pas seulement un poète, un penseur; c'est un philologue distingué; il parle indifféremment le français, l'allemand, le hollandais, le flamand, l'anglais, l'italien, le grec, le latin; je n'affirmerais pas qu'il ne sache un peu d'indou et de sanscrit. Je le crois capable de tout, en fait de science; il est paléologue, paléographe, linguiste, archéologue, voire même un peu numismate. Étrange et merveilleuse organisation d'artiste! Après avoir médité pendant des heures entières sur les *Odes* ou sur les *Orientales* de Victor Hugo, il ira très-bien s'enfermer pendant une nuit avec le cartulaire d'une abbaye quelconque d'où il vous exhumera quelque Charte des plus curieuses et des plus inédites; une autre fois après avoir pâli deux ou trois mois sur une *saga scandinave* ou sur quelque monument anglo-saxon ou frank, mines fécondes où il aura puisé les éléments de son *histoire des belges depuis les temps primitifs jusqu'à la conquête romaine*, il ouvrira très-bien les plus belles pages d'Uhland, de Burger, de Goethe, de Thomas Moore, de Schakspeare ou d'Édouard Weisflog, d'où il nous fera jaillir quelque ballade rêveuse comme celle de *l'origine du tremble* ou celle des *Deux jeunes Menuisiers*. A moins cependant, que vous ne préfériez une blonde et fraiche rêverie comme la romance des *Soupirs*, ou *le Pays inconnu;* ou bien un *Romancero* dans le goût de celui du *Roi More;* ou mieux encore, de piquants et joyeux refrains tels que ceux de la *chanson du Chasseur* ou de *Tragala*. Nous citerons de préférence cette dernière, parce qu'au mérite d'être une des plus belles, elle joint encore celui d'être une des plus courtes.

La tyrannie étreint la terre,
On aime mal dans la cité.
Dieu fit l'Océan solitaire
Pour l'amour et la liberté.
Fuyons la ville et, comme un voile,
Mettons entre elle et nous ma voile,
Pour chanter, ma guitare est là.
Tragala!

En mer! en mer! mon Andalouse!
La mer sourit aux matelots.
La plus belle sur la pelouse,
Sois la plus belle sur les flots.
Rien qu'à te voir, Dieu me pardonne!
On te prendrait pour la madone.
Pour prier, mon rosaire est là.
Tragala!

En mer! en mer! ô ma maîtresse!
Que l'onde couvre de sa voix
Le cri des peuples en détresse
Qu'égorge le couteau des rois
Mais qu'un jour nous amène l'heure
De venger l'opprimé qui pleure...
Pour frapper, mon poignard est là.
Tragala!

Tout cela est gai, frais, joyeux et pétillant comme du vin d'Espagne. Cette chanson cependant, date de 1832; par conséquent elle appartient à cette première partie de la vie poétique de l'auteur qu'il appelle modestement ses « *péchés de jeunesse* ». A coup sûr, nous ne lui en ferons pas un reproche; la jeunesse a du bon quelquefois, et bien que la muse de l'auteur ait pris aujourd'hui des tournures plus graves et plus magistrales on est bien aise cependant, de retrouver ces premières aspirations de la jeunesse et du talent qui, tout en accusant un profond sentiment poétique chez l'auteur, constatent en outre qu'il avait étudié déjà la forme aux allures franches, libres et dégagées d'Alfred de Musset. On peut certainement beaucoup plus mal choisir; aussi, nous garderons nous d'insister sur quelques similitudes qui sont plutôt involontaires que recherchées. Car, remarquons le bien, ce qui domine précisément chez M. Van Hasselt, c'est l'idée. Chez lui la pensée abonde, foisonne, rayonne, comme chez tous les hommes d'une intelligence supérieure et éprouvée. Seulement, la manière de l'habiller ne lui appartient peut-être pas toujours parfaitement en propre. Nature aimante, attractive, assimilante à l'extrême, il se passionne aisément pour les belles choses qu'il voit ou qu'il rencontre sur son chemin. Il le dit lui-même, d'ailleurs, à qui veut l'entendre. Homère est son guide, Schiller est son maître, Goethe est son oracle, Hugo est son roi. Dans le dernier sonnet de son livre c'est ainsi qu'il l'appelle : « *Roi de la poésie de l'art... toi que j'admire et que j'aime, etc.* » C'est probablement à ce don merveilleux, à cette faculté de s'identifier avec les œuvres des grands maîtres que M. Van Hasselt doit ce prisme réflecteur qui se manifeste très-visiblement dans la plupart de ses poésies. Peut-être en flamand, sa langue maternelle, serait-il plus neuf, plus original et plus lui : c'est même très-probable : mais que cela soit ou non, toujours est-il que l'on ne peut refuser à la grande tournure de son esprit, à la fécondité de ses idées, à l'immensité de

sa science, à la pureté de son style, une très-belle place dans le cercle fort retréci des *poètes franco-belges*. Ailleurs que dans sa patrie, M. Van Hasselt serait encore remarqué et surtout digne de l'être; mais, comme le dit le proverbe : « nul n'est prophète dans son pays. »

Toutefois, nous ferons remarquer que nous avons dit *poètes franco-belges* à dessein. La question de la littérature réellement *nationale* ne peut pas être vidée. C'est une de ces discussions sans issue, éternellement jeunes, éternellement vieilles, sur lesquelles on usera vainement ses forces et sa vie, jusqu'à ce qu'un événement imprévu ou brutal l'ait tranchée sans rémission. Nous ne le désirons pas; nous constatons seulement un fait purement géographique et philologique; mais il doit être évident pour tout le monde qu'un peuple qui se sert de la langue d'un autre peuple pour exprimer ses idées, ne peut pas avoir de littérature *nationale*, proprement dite. Quant à nous, notre opinion bien arrêtée est qu'il n'y a en Belgique qu'une seule littérature nationale, vraie, sincère, authentique; c'est la *littérature flamande*. Malheureusement elle est devenue insaisissable. La majorité de la nation ne comprend plus cette langue oubliée pour laquelle il n'y a aujourd'hui ni livres, ni public, ni auteurs, ni acheteurs : elle n'existe qu'en culte, chez quelques-uns et en rêve chez quelques autres. Elle a été malgré cela l'objet de beaucoup des discussions et de bien des disputes littéraires, qui toutes n'ont abouti à aucun résultat. On ne ressuscite pas les morts, on peut tout au plus les galvaniser un instant. C'est exactement comme si l'on voulait faire parler latin à la France du XIXe siècle, — le latin des *Capitulaires*, bien entendu, — sous prétexte que Charlemagne et les chroniqueurs de son temps ont écrit dans cette langue tout autant passée à l'état de momie littéraire que le flamand. Sans doute on trouve encore des français qui parlent latin comme Virgile et César, mais ce n'est pas cette minorité scholastique de la nation qui est appelée à constituer le fonds de la langue nationale.

Il faut se résigner. La littérature flamande est morte avec Willems, Ledeganck et le poète Van Ruyswyck, quoique vaillamment soutenue par Snellaert, Conscience, de Brauwère, Van Steelandt et quelques autres. Conscience est la dernière lueur de cette lampe blafarde qui s'éteint faute d'aliments pour la raviver. Nous avons donc été obligés de forger un mot et d'appeler *franco-belges* les poètes de ce pays-ci, dont nous considérons toutefois M. Van Hasselt comme la personnification la plus haute et la plus distinguée. Henaux et Weustenraad étaient également des poètes franco-belges, et, quoiqu'on dise ou quoiqu'on fasse, Clesse et Mathieu sont encore des poètes de la même famille.

Ce que nous venons de dire de M. Van Hasselt n'est, de notre part, ni l'expression d'un engouement irréfléchi, ni d'une amitié compromettante, c'est tout simplement, le résultat de nos études, de nos observations personnelles, fortifiées par la lecture nouvelle des œuvres du poète.

Nous le répétons avec conviction, M. Van Hasselt est une des plus grandes figures littéraires du pays. Pour la science, c'est un véritable Bénédictin; pour l'imagination, le talent rythmique et surtout pour la forme, il appartient à cette grande École de penseurs et de poetes réformateurs modernes, qui a donné Schiller et Goethe à l'Allemagne, Schakspeare à l'Angleterre et Victor Hugo à la France.

Quelqu'autre jour, sans doute, nous reprendrons la continuation de cette étude et nous analyserons les travaux de l'auteur au point de vue historique. Là encore la mine est féconde et les richesses nombreuses à exploiter.

J. G. A. LUTHEREAU.

GALERIE DE TABLEAUX

DU FEU MARÉCHAL SOULT, DUC DE DALMATIE.

La vente de cette magnifique collection étant annoncée par la plupart des journaux parisiens, pour le commencement du mois de mai 1852, nous croyons qu'il sera agréable à nos lecteurs de se former une idée préalable des richesses qu'elle renferme. On sait déjà que la plupart des tableaux qu'elle renferme sont de provenance espagnole et que beaucoup d'entre eux sont considérés comme des chefs-d'œuvre, c'est un double titre à l'intérêt et nous croyons qu'il ne fera pas défaut; cette vente devra marquer dans les annales de l'art. Nous ne pensons pas que depuis la vente de la célèbre collection du roi Guillaume II, il y ait eu une aussi grande quantité de belles choses mises aux enchères publiques.

La galerie du maréchal Soult se composait de *cent et un* tableaux espagnols de la plus grande beauté. C'était l'élite des maîtres de cette grande école qui, par l'expression parle à l'âme, par le dessin et la grâce des contours séduit les yeux et dont le coloris vigoureux et moelleux, en même temps, n'est pas le moindre mérite. Malheureusement cette galerie qu'il eût été si utile de conserver pour la science, va se trouver disséminée. Il est plus que probable que la plus grande partie de ces richesses ira retrouver au palais de l'Ermitage, les chefs-d'œuvre enlevés de la galerie du Prince d'Orange Guillaume II. On pourra bientôt parodier ce vers fameux :

« C'est du nord aujourd'hui que nous vient la lumière. »

Par celui-ci :

« C'est au nord aujourd'hui que s'en vont les tableaux. »

Heureusement pour la France le vieux roi Louis Philippe qui avait l'instinct des grandes choses et les connaissances artistiques les plus réelles fit acheter pour le compte de la liste civile trois des meilleurs tableaux de la galerie du vieux maréchal pour la somme énorme d'un demi-million. Ces trois tableaux sont : *la Conception*, *le Paralytique* d'Esteban Murillo et *le Saint-Pierre ès liens* de José Ribera, dit l'Espagnolet. Nous allons d'abord passer en revue ces trois œuvres capitales.

La première composition, que les Espagnols appellent la *Conception*, représente non la mère du Christ, mais Marie à peine au sortir de l'adolescence; une légère tunique blanche, artistement drapée, enveloppe la Vierge, sans cacher cependant ses formes sveltes et gracieuses; elle est debout sur un globe; un serpent relève sa tête menaçante vers Marie; des chérubins et des anges l'entourent; les uns la précèdent par leur vol gracieux, d'autres la soutiennent, tandis que plusieurs sont à jouer avec une branche de lys, ou s'appuient sur le globe. C'est là une de ces compositions que l'œil ne peut se lasser de voir; rien de plus gracieux, de plus aimable, et en même temps de plus majestueux; il est seulement à regretter que le tableau ait été nettoyé et réparé par des mains peu initiées avec la manière de peindre des Espagnols, surtout de Murillo, qui ne peignaient qu'en glacis. On a employé des mordants et quelques parties du tableau en ont tellement souffert qu'elles sont usées, — notamment le groupe des trois petits anges qui se trouvent sur le premier plan, ainsi que les contours de la tête de la Vierge. — Cette production est du plus beau *faire* de l'auteur; elle se rapporte à ce temps où Murillo, mettant de côté la manière de Van Dyck, de Castillo et de Pierre Moya était original, où son pinceau semblait puiser ses couleurs dans les nuances les plus vives et les plus riches,

où son imagination enfin, lui montrait pour modèle non les formes humaines, mais les formes divines. La Vierge a dû, à l'âge de quinze ans, ressembler au portrait qu'en a fait Murillo dans ce tableau.

Le Paralytique est une production qui, comme la précédente, peut avoir huit pieds et demi sur six, mais qui en diffère essentiellement pour la manière. Elle a été peinte à cette époque ou l'auteur charmé du coloris de Van Dyck et du Dominiquin, poussait même son fanatisme jusqu'à l'imitation. Ce tableau est ferme, largement touché est fort correctement dessiné. La tête du Christ est d'une beauté extraordinaire; c'est bien le type chrétien « *le plus beau d'entre les enfants des hommes* ».

Le *Saint-Pierre-ès-Liens* de Ribera est peut-être l'œuvre la plus remarquable de toutes, aucune main étrangère n'a osé le retoucher; il est pur, bien conservé. Le moment représenté par le Michel-Ange espagnol est celui où l'ange, de ses ailes radieuses, éclaire une partie de la prison. Il s'avance légèrement sur le bout des pieds, il regarde et écoute saint-Pierre; celui-ci presque à genoux, lui rend des actions de grâces. Réellement l'apôtre parle; Ribera a trouvé le secret de donner la parole à ses acteurs; en voyant ce tableau, on sait, par l'expression de cette figure, quels sont les mots qu'elle prononce! La tête de l'ange est idéale; c'est un jeune homme dont les formes élégantes sont à peine senties; l'apôtre est un vieillard fatigué de la prison; ses bras sont encore accablés du poids des chaînes; le bras que l'ange relève vers le ciel est un de ces chefs-d'œuvre de coloris, de modelé et de dessin, comme il s'en rencontre rarement. Pour n'être point taxé d'une folle admiration, nous devons dire cependant que l'effet général du tableau est un peu recherché; quelques parties lumineuses, notamment la draperie de l'ange et le jour de droite, rendent mou l'ensemble de cette production, qui du reste, est comparable à tout ce que la peinture, et surtout le coloris, a pu produire de plus ravissant.

Le maréchal Soult, avant la vente de ces trois tableaux, possédait quinze productions de Murillo. Parmi celles qui lui restent, nous devons signaler la *Fuite en Égypte*, d'un faire tout différent des deux dont nous avons parlé : Joseph, à pied, conduit l'âne qui porte Marie et son fils; cette scène se passe dans un paysage peint, lorsque Murillo était élève de Pierre Moya. Ce tableau, quoique les figures soient grandes comme nature, rappelle plutôt le paysagiste que le peintre d'histoire : Les figures sont touchées dans le même sentiment que le terrain, et si l'on effaçait les contours, les personnages se confondraient presque avec le fond. Si ce tableau n'avait point des repeints qui l'ont un peu noirci, nous aurions bien désiré le voir au Musée, pour faire connaître les diverses manières du maître.

Dans une prochaine livraison nous analyserons les autres œuvres de cette galerie remarquable, avec l'espoir que le gouvernement belge donnera une mission importante à l'un de ses experts, afin, de combler une des lacunes immenses de sa galerie nationale.

Le Musée de Bruxelles possède-t-il un Murillo? J. A. L.

VOYAGES.

SCÈNES DE LA VIE APOSTOLIQUE.

I

PINANG. — LES NICOBARS. — LA COCHINCHINE.

(*Suite.*)

Les environs de Pinang sont peuplés de petits hameaux malais; ces jolies agglomérations de maisons en bois, véritables cages humaines suspendues sous des touffes de feuillage, ont une physionomie si discrète, si joyeuse, qu'elle inspire le désir de connaître les oiseaux qui gazouillent dans ces charmants séjours.

Mon imagination aimait à peupler ces demeures riantes, ces maisonnettes isolées, d'hôtes mystérieux, de gracieuses images; malheureusement, depuis mon arrivée à Pinang, j'avais dû me contenter de jeter un regard furtif sur ces habitations, sans en dépasser le seuil jaloux. Je cherchais donc au moyen pour franchir la barrière qui me fermait l'entrée de ces humbles ménages, lorsque M. B... me proposa de l'accompagner dans une visite qu'il allait faire à l'un de ses malades. Il soufflait une brise de mer qui tempérait l'ardeur du jour, et nous partîmes à pied. Pendant notre trajet, le ciel se rembrunit par degrés, et lorsque nous arrivâmes au terme de notre course, un de ces grains, si communs dans les latitudes tropicales, éclata sur nous avec violence. Il tonnait bruyamment. et la pluie tombait si fort, que chaque feuille d'arbre épanchait sur la terre un filet d'eau non interrompu. En moins d'une minute nos vêtements, complétement mouillés, se collaient sur notre corps; les basques de nos redingotes blanches, imbibées d'eau, tombaient en plis d'une régularité classique; nous ressemblions à ces héros romains drapés d'une toile humide, qu'on voit encore dans les ateliers de quelques sculpteurs.

Le hameau que nous venions d'atteindre se composait de quatre à cinq maisons séparées les unes des autres par quelques plants d'aréquiers; les tiges sarmenteuses du poivre bétel se tordaient autour du stipe de ce palmier et le couvraient de feuilles; l'union gracieuse de ces deux végétaux rappelait ces colonnettes gothiques sur lesquelles la capricieuse fantaisie de l'artiste a fait serpenter une légère guirlande de lierre qui se perd dans un noir chapiteau de feuillage. A notre approche, un jeune Malais d'une vingtaine d'années, nu jusqu'aux reins, sans bas ni souliers, coiffé d'un turban, sortit de la maison la plus apparente et s'avança vers nous. Il nous apprit qu'il était le parent du malade pour lequel on avait fait appeler M. B..., et nous engagea à entrer dans sa maison où gisait le patient. La pluie continuait à tomber, et je dus certainement à cette heureuse circonstance l'invitation qui me fut faite d'accompagner mon ami.

Les constructions malaises n'ont pas de rez-de-chaussée; l'unique appartement dont une maison se compose, est supporté par quatre forts madriers fixés en terre, qui l'exhaussent à cinq ou six pieds au-dessus du sol. On atteignait ce logement aérien par un escalier extérieur aboutissant à un balcon sur lequel s'ouvrait la porte d'entrée de la première pièce. Cette salle était spacieuse, mais peu meublée; elle ne renfermait que deux bancs pour s'asseoir, quelques vases de terre et deux nattes jetées sur le parquet. Le malade, complétement vêtu, était couché; lorsque nous entrâmes, un homme d'un âge assez avancé était auprès du lit, et une femme s'occupait des détails du ménage. Tous ces gens s'empressèrent de donner à M. B... des témoignages de leur respect, les hommes s'inclinèrent profondément, une main sur le cœur, et la femme se prosterna jusqu'à terre. Le vieux Malais avait l'œil vif et non bridé, le front haut, le nez assez fortement arqué; son teint jaune ressortait vivement en opposition avec sa barbe blanche qu'il portait longue, quoique fort grêle; il était vêtu d'un large pantalon retenu par une ceinture dans laquelle était fixé un kriss, et d'une espèce de robe de chambre qui flottait librement et laissait la poitrine à découvert. La femme était à peu près du même âge que cet homme; elle avait la tête nue et les cheveux noués fort bas derrière la nuque; les épaules et la poitrine étaient cachées sous une courte camisole fermée par devant et par derrière; les parties inférieures étaient couvertes d'un jupon de couleur sombre. La figure de cette femme était riante; elle paraissait satisfaite de notre visite. Un médecin siamois donnait ses soins au patient, lequel nous montra avec satisfaction un énorme paquet d'herbes, dont il lui avait ordonné de boire le suc. M. B... aurait bien voulu me faire examiner son malade; mais la confiance de celui-ci dans son collègue de l'université de Bangkok était telle qu'il se refusa à toute exploration, assurant que son médecin le guérirait. Malgré sa croyance à un rétablissement prochain, il désira néanmoins s'entretenir quelque temps avec M. B... des affaires du

ciel ; pour laisser toute liberté à sa confession, je me retirai discrètement sur le balcon, ainsi que tous les membres de la famille.

La pluie avait cessé ; les joyeux rayons du soleil se jouaient à travers les feuilles humides, et formaient des milliers d'arcs-en-ciel microscopiques dans l'air rafraîchi par cette averse bienfaisante. Les poules, qui s'étaient réfugiées pendant l'orage sous les habitations, poursuivaient avec ardeur les insectes chassés de leur demeure par l'eau dont la terre était imbibée. L'influence de cette fraîcheur passagère avait ranimé tous les êtres ; des papillons aux ailes noires, bordées de rouge, des héliconiens transparents comme de la gaze, des piérides jaunes élevaient leur vol jusqu'à la tête des grands arbres ; les jeckos eux-mêmes, ces lézards couleur de chair, hôtes silencieux des maisons malaises, jetaient de petits cris en courant sur les murs extérieurs. Les hommes reprenaient leurs travaux interrompus, ils façonnaient des pièces de bois ou battaient le fer ; les femmes peignaient leurs longs cheveux noirs ou causaient en suivant de l'œil les petits enfants qui, reconfortés par la température, pataugeaient joyeusement dans les flaques d'eau que la pluie avait laissées sur le terrain inégal.

La feuille de figuier dont notre premier père couvrait sa nudité, était remplacée chez ces petits Malais par une large médaille d'argent ; ce vêtement nécessaire, maintenu par des cordons de soie comme un tablier de franc-maçon, reluisait au soleil et jetait des éclairs éblouissants qui lui donnaient de loin l'apparence d'un miroir aux alouettes.

Je contemplai longtemps ce tableau gracieux en causant avec les deux Malais qui m'avaient suivi. Ces braves gens étaient musulmans, ce qui ne les avait pas empêchés de donner l'hospitalité à leur parent et d'aller quérir le prêtre catholique qu'il leur avait demandé. M. B... vint nous rejoindre et nous regagnâmes Pinang, satisfaits de la visite que nous avions faite ; le digne prêtre songeant à la bonne œuvre qu'il venait d'accomplir, moi fort satisfait de tout ce que j'avais vu.

M. B... n'est pas seulement un missionnaire fervent et zélé, c'est encore un savant distingué, un linguiste plein de sagacité ; nul n'a étudié avec plus de soin la religion des Birmans et des Siamois ; nul européen certainement ne parle mieux leur langue. Chemin faisant, il m'entretint du bouddhisme, de cette religion de mort et de néant qui a érigé l'athéisme en dogme, et qui enseigne aux hommes que l'annihilation de l'individu est la récompense d'une vie exempte de passion. Il m'apprit que chez les Birmans les bonzes vénèrent comme des sages, comme des révélateurs, les divers Bouddha qui se sont, d'après eux, succédé sur la terre, mais qu'ils ne les adorent pas comme des dieux. M. B... croit que le bouddhisme répandu en Chine est une altération de la croyance primitive qui s'est maintenue chez les Birmans dans toute sa pureté.

Pendant que nous causions ainsi, nous passâmes devant une pagode desservie par un bonze birman ; M. B... me proposait de la visiter. C'était une humble maison qu'on avait transformée en temple, elle était bâtie au fond d'une cour. D'après la disposition des constructions malaises, il fallait franchir plusieurs degrés pour atteindre le lieu consacré au culte. Les autels des riches pagodes chinoises sont peuplés d'un nombre infini de dieux, de Kouanin et de Poussah dorés ; ici on ne voyait aucune de ces magnificences : le sanctuaire, dépourvu d'ornements, était occupé par une statue de Bouddha, entourée de vases de fleurs que les fidèles avaient déposés devant l'image vénérée. Un vieux bonze était couché sur un petit lit placé à gauche de l'autel. Lorsque nous entrâmes, il était plongé dans un profond sommeil ; sa figure épanouie exprimait la quiétude et le contentement ; il portait une espèce de robe de chambre grise, sale et usée, qui couvrait ses pieds nus. Sa tête était rasée comme celle des bonzes chinois. Au bruit que nous fîmes, l'indolent gardien du temple s'éveilla, s'étira, les yeux fermés, et s'assit sur sont lit en souriant ; mais dès qu'il aperçut M. B..., sa physionomie s'anima soudain, et il lui dit avec colère :

— Que viens-tu faire dans le temple ? Tu sais bien que ta présence ne nous est pas agréable ? Va-t'en ailleurs ! ici tu ne feras jamais de prosélytes !

A cette violente apostrophe, M. B... s'adressa à moi en souriant :

— Vous voyez, docteur, que je vous amène chez une ancienne connaissance ; l'accueil qu'elle nous fait n'est pas des plus gracieux, il est vrai ; que voulez-vous ? elle me garde rancune de certaine discussion un peu chaude.

Se tournant ensuite vers le bonze, il ajouta avec douceur :

— Pourquoi me reçois-tu avec colère ? Tu ne pratiques donc pas ce que tu enseignes ? N'est-il pas écrit dans les livres de ta foi : tu accueilleras l'étranger avec bienveillance ; tu le feras asseoir dans le temple, tu veilleras à ce qu'il ne manque de rien ?

— Puisque tu connais si parfaitement nos livres, répartit le bonze, pourquoi prêches-tu une autre croyance?

— Je pratique du moins quelques-uns de vos préceptes, reprit M. B.... Ta présence ne m'émeut pas, je ne m'irrite pas de tes paroles ; mais toi, tu es bien loin d'avoir acquis le calme, l'humilité de celui qui sera dispensé après cette vie d'une nouvelle existence !

En entendant ces paroles de M. B..., le vieux bonze s'étendit sur son lit, il nous tourna brusquement le dos, et, roulant son chapelet entre ses doigts, il parut avoir oublié notre présence. Nous cherchâmes à l'exciter par diverses questions, mais on eût dit qu'il était absorbé en lui-même, et que les bruits de la terre n'arrivaient plus à son oreille.

Cette pagode n'était, à tout prendre qu'un misérable taudis ; un vrai galetas abandonné aux rats et à ce vieux bonze déguenillé. Pendant que nous la visitions, quelques birmans vinrent renouveler les fleurs déposées devant la statue, ils s'inclinèrent pieusement devant elle ; mais aucun d'eux ne s'agenouilla pour prier.

Les Birmans ressemblent beaucoup aux Chinois des provinces méridionales ; ils ont les yeux bridés, le nez gros et fortement ailé ; les cheveux longs, rudes et noirs, et le teint jaune ; ceux que nous vîmes étaient vêtus comme les Portugais de Pinang : ils portaient un pantalon et une veste blanche.

Le collége de nos missionnaires est situé à deux lieues de la ville, au centre d'un petit village catholique appelé Pulo-Ticoux. On suit, pour y arriver, la route qui conduit à la résidence d'été du gouverneur du détroit ; charmante maison bâtie au sommet du cône montagneux qui domine Pinang. Pendant le trajet on rencontre de nombreuses habitations entourées de jardins, des champs bien cultivés, et, par intervalle, des mares couvertes de grands nelumbium aux pétales roses, aux étamines d'or, fleur sacrée dont les peuples poétiques de l'Inde ont fait le symbole de la vie et de la fécondité.

Le village de Pulo-Ticoux est caché dans un enfoncement, on n'aperçoit, du point de la route où il est bâti, que le presbytère et l'humble clocher de la chapelle dont la flèche élancée domine les vertes aigrettes des palmiers.

L'attitude de ce modeste clocher, à moitié caché sous le dôme vert d'une vigoureuse végétation et dont on entend au loin la voix d'airain, représente assez bien l'état du catholicisme dans ce pays, il est faible en apparence, mais la parole qui s'échappe de ses écoles et de ses temples est puissante ; des échos infinis la répètent depuis le golfe du Bengale jusqu'en Cochinchine, à Siam et à Bangkok. J'entrai dans le presbytère ; c'était un missionnaire apostolique qui desservait cette pauvre paroisse ; il avait précédemment passé vingt ans dans les pays voisins de la Tartarie chinoise ; aujourd'hui le digne prêtre espérait qu'on le laisserait mourir au milieu du troupeau confié à sa garde.

Ce troupeau est composé d'éléments un peu hétérogènes ; il renferme des Siamois, des Birmans et des Chinois ; tous ces pauvres

gens ont quitté leur pays pour venir cultiver ici quelques morceaux de terre que leur a concédés la libéralité anglaise.

En me rendant du présbytère au collége par un étroit sentier ombragé de bambous et de palmiers, je passai devant les demeures de ces chrétiens ; ce sont de chétives cabanes bien pauvres ; cependant leur aspect n'a rien d'affligeant. La pauvreté, dans ces climats, ressemble un peu à celle qu'ont inventée certains poètes et quelques romanciers ; elle est décente, presque de bon goût. Il est vrai que, dans ces régions favorisées, une maison pour s'abriter, des vêtements pour se couvrir, ne sont pas des nécessités imposées par le climat ; quelques feuilles entrelacées suffisent pour intercepter l'humidité des nuits, et la couleur seule de leur peau sera toujours pour les indigents l'habillement le plus propre et le plus élégant.

Lorsque j'arrivai au collége, la volière des bons pères étant ouverte ; leurs cent cinquante élèves, comme une nichée d'oiseaux, s'en étaient échappés pour se disperser dans le vaste enclos de l'établissement. Ces enfants, dont les joues arrondies étaient jaunes comme les pétales des fleurs de l'ébénier, avaient une physionomie joyeuse et intelligente ; la plupart étaient âgés de quatorze à dix-sept ans ; tous portaient un sham de couleur violette ou noire, un pantalon de même étoffe et sur la tête une calotte en soie surmontée d'une torsade entremêlée de fils d'or.

C'était plaisir de voir cette troupe bruyante sauter, bondir sous les grands arbres du jardin ; les uns cherchaient de précieux coléoptères, lesquels, à leur approche, s'échappaient d'entre le calice des fleurs, semblables à des sylphes vêtus des couleurs de l'arc-en-ciel ou d'un rayon du soleil ; d'autres poursuivaient avec acharnement de brillants papillons aux ailes chatoyantes, tandis que les plus âgés, comme les grands de nos colléges, se promenaient par groupes, causant raisonnablement en fumant leurs pipes chinoises au bouquin de jade, au petit fourneau de cuivre blanc.

Un de ces écoliers se détacha du groupe dont il faisait partie pour s'enquérir de l'objet de ma visite ; je le priai de me conduire auprès de M. le directeur de l'établissement. Cet enfant avait une quinzaine d'années ; il parlait latin comme le parlait jadis Pic de la Mirandole, et comme on ne le parle certainement plus en France dans nos facultés. Nous trouvâmes M. D... à l'extrémité de l'enclos qui avoisine la mer ; il était couché sous un arbre des banians dont les branches entrelacées, couvertes de feuilles vert-cendré, interceptaient complétement les rayons solaires. Cette partie du jardin était sombre et silencieuse comme une forêt vierge ; des bambous, des aréquiers, des mangoustaniers y croissaient simultanément ; on n'entendait au milieu de ce massif que le caquetage de quelques jolies perruches émeraude, grandes comme des moineaux, et par intervalle le remous de la mer qui reprenait possession de la grève qu'elle avait abandonnée à la marée basse. Ce coin de terre, caressé par l'écume blanche des vagues, couvert d'une riche végétation, peuplé d'insectes au élytes de moire, de papillons aux ailes de gaze, de loris rouges, de perruches vertes, de souimangas au corps d'améthyste sablé de paillettes d'or, habité par de beaux enfants jaunes comme Abel, cet enfant aimé du Seigneur, ressemblait à un coin ignoré du paradis terrestre.

En parcourant du regard cette nappe d'azur dont les vagues arrivaient avec lenteur sur le rivage, comme si elles eussent été fatiguées d'une trop constante agitation, en jetant les yeux sur ces grandes montagnes dont les vives arêtes étaient cachées sous la moire verte d'une végétation éternelle, en contemplant ce jardin où gambadaient insoucieux ces gais enfants, je ne pus m'empêcher de m'écrier :

— Que cela est beau !

M. D..., moins enthousiaste que moi, me répondit par ce mot bien connu :

— *Transeuntibus !*

Cette citation fit sur moi l'effet d'un blasphème ou d'une impiété ; je ne pus m'empêcher de lui répondre avec une certaine vivacité :

— Pourquoi répétez-vous ces paroles d'un moine ascétique, vous qui êtes en présence de cette nature féconde ? Lui et vous ne pouvez sentir de la même manière ! Vous avez la libre jouissance des merveilles que vous contemplez : cette grande mer vous a bercé sur son sein ; les arbres de ces montagnes étendent sur votre front leurs rameaux protecteurs ; ce spectacle ne vous a pas lassé parce que vous ne vous êtes pas absorbé dans sa contemplation monotone, tandis que celui dont vous citez les paroles ne pouvait aimer une terre dont les jouissances lui étaient interdites, de laquelle il se détachait par la pensée, et qu'il n'améliorait pas par son travail.

— Vous avez raison, me répondit M. D.... on s'attache au sol que l'on cultive, à la terre que l'on embellit ; on exagère leur beauté, on ne la nie pas.

— Puisque vous êtes dans ces dispositions, mon cher abbé, venez me montrer vos cultures intellectuelles, je suis, quant à moi, disposé à admirer tout ce que vous me montrerez.

Le collége est une grande maison carrée et très-basse. Les classes et le réfectoire occupent le rez-de-chaussée, les dortoirs et les chambres des professeurs sont au-dessus. On voit de prime abord que ce n'est là qu'une habitation provisoire ; bien que construite depuis peu d'années, les murs sont lézardés, les boiseries déjetées et l'ameublement insuffisant et fort détérioré. Cet état de choses contraste avec l'importance de cet établissement. J'en fis la remarque à M. D..., qui me montre, avec un geste de satisfaction, les fondations d'un vaste édifice destiné à remplacer celui dont le délabrement m'étonnait. Les dortoirs sont très-propres et bien aérés ; les cent cinquante élèves de nos missionnaires dorment sur des nattes en palmiers, abrités par une moustiquière.

Depuis mon arrivée, les enfants étaient rentrés en classe, M. D... me proposa d'aller les visiter. Si ce n'eût été le costume qu'ils portaient et les caractères de race qui leur étaient propres, on eût pu se croire dans une école européenne. La disposition des tables et des bancs, les instruments de travail étaient les mêmes que dans nos colléges ; seulement les enfants paraissaient moins contraints et plus gais, en présence de leurs maîtres, que dans nos établissements universitaires. Professeurs et élèves ne parlaient en classe que le latin, non pas le latin barbare de nos écoles, mais une langue noble et harmonieuse, telle que je ne l'avais jamais entendu parler. A part quelques notions élémentaires d'histoire moderne, de géographie et de calcul, on donne à ces enfants une instruction purement religieuse. Cette instruction serait partout ailleurs fort insuffisante ; là, elle est appropriée aux besoins de ceux qui la reçoivent. On n'élève dans ce collége que des jeunes gens qui se destinent au sacerdoce, ou tout au moins à l'apostolat à titre de catéchistes ; ils doivent donc prêcher d'exemple, et par cela même posséder une instruction religieuse complète, afin que dans toutes les circonstances de leur vie ils agissent suivant l'esprit du christianisme.

La plupart de ces enfants apprennent avec une extrême facilité tout ce qu'on leur enseigne ; leur intelligence est un miroir qui garde dans toute son intégrité la forme des objets qu'il reflète ; mais les reproductions de ce miroir trop fidèle sont mortes ; la limpidité du cristal enlève à l'image qu'il représente le coloris qui l'animait. L'horthodoxie est un besoin de leur esprit, ils pensent dans les mêmes termes qu'ils ont appris ; ils retiennent un enseignement, ils ne se l'assimilent pas. Je passai plus d'une heure dans les classes ; la physionomie de ces enfants exprimait le contentement ; on voyait qu'ils avaient oublié leurs pays, qu'à leurs yeux leurs seuls parents étaient les hommes de bien qui leur donnaient les deux aliments nécessaires à l'individualité humaine. En sortant de classe, je suivis les élèves au réfectoire. D'après une expression consacrée en

Madou et Fournois del.

Imp. Rues et Cie

LE VIEUX BRACONNIER.

pareille circonstance, rigoureusement vraie ici, la nourriture était saine et abondante; on leur servit du riz, du poisson, des fruits et du thé pour boisson. Tous mangeaient suivant la mode de leur pays; ils se servaient des bâtonnets chinois en guise de fourchettes.

— Ces enfants vous ont-ils suivis volontairement? demandai-je à M. D..., ou vous ont-ils été confiés par leurs parents?

— La plupart appartiennent à des chrétiens cochinchinois et chinois, me répondit-il, et leurs parents nous les ont confiés; quelques-uns d'entre eux étaient abandonnés, nous les avons recueillis.

— Quelle rétribution vous paient les parents de vos élèves; car je ne pense pas qu'ils soient exclusivement à votre charge?

— A notre charge, non, me dit en souriant M. D...; mais peut-être un peu à la vôtre, sans que vous vous en doutiez.

— Je ne le pense pas, repris-je en secouant la tête.

— Vous n'êtes pas sans avoir pour mère, pour sœur, pour tante ou pour cousine quelque bonne âme qui paie à la société des missions la modique rétribution de cinq centimes par semaine? Eh bien, cette modeste contribution acquittée en France par quelques âmes pieuses suffit pour entretenir un grand nombre de maisons semblables à la nôtre.

— A combien s'élèvent donc les frais généraux de votre établissement, mon cher abbé? car il me paraît merveilleux, qu'avec des rétributions de cinq centimes accumulées, on puisse nourrir cent cinquante enfants, qui, pour ne pas manger de pain, n'en ont pas moins un excellent appétit.

— Hélas! docteur, ces frais s'élèvent à vingt-cinq mille francs par an! Il est vrai qu'en sus de nos élèves, nous avons six professeurs dans l'établissement et quelques domestiques. Je comprends sur cette somme les frais de réparation de la maison et les frais d'entretien de notre enclos.

— Je ne puis croire, repris-je en riant, que vous vous livriez à la transmutation des métaux, mon cher abbé; mais très-certainement vous opérez le miracle de la multiplication des piastres.

Les pères m'offrirent à déjeuner; leur réfectoire était attenant à celui des élèves; mais l'ordinaire des maîtres ne pouvait guère éveiller la gourmandise des enfants. On nous servit le repas de la maison dans toute sa frugalité; seulement, au dessert, nos bons missionnaires firent brèche, en ma faveur, à leurs habitudes de sobriété. On apporta, pour fêter ma visite, une bonne bouteille de vin de France, des confitures malaises faites avec le fruit entier du muscadier, des noix du Sut-Chuen, des châtaignes du Chang-Tou et du miel de la Cochinchine. Ces friandises d'anachorètes étaient en quelque sorte des produits des différents domaines que possèdent nos compatriotes; elles avaient été envoyées à la maison de Pinang par le directeur des missions de l'intérieur.

Je trouvai parmi les convives du collége deux de mes connaissances, le jeune missionnaire des Nicobars, à qui j'avais prescrit un régime dont les bons effets commençaient à se faire sentir, et M. G..., le jeune prêtre qui arrivait de Calcutta. J'appris alors que ce dernier avait déjà habité la Cochinchine, et qu'il se disposait à y rentrer.

— Comment se fait-il, lui dis-je, que vous ayiez quitté, avec l'intention d'y retourner, un pays où il est tout aussi difficile de s'introduire que d'en sortir?

— Aussi n'en suis-je pas sorti volontairement, me répondit-il; j'en ai été chassé. Nous étions trois missionnaires dans l'intérieur: votre aimable voisin de table, M. D..., M. Ch... et moi. Des espions nous dénoncèrent à un mandarin, qui nous fit saisir par des satellites et traîner en prison.

— Sans vous maltraiter cependant?

— Pas trop mal. Nous comparûmes devant Son Excellence, qui ordonna qu'en attendant les ordres de son souverain nous serions retenus en prison, où nous recevrions journellement la quantité de riz nécessaire à nos besoins, et dix coups de bambou sur le dos!

— Mais il faillait protester contre un pareil traitement!...

— Nous n'y manquâmes pas, mon cher docteur; nous protestâmes suivant les traditions de l'ancienne monarchie, sans abdiquer le caractère national; nous protestâmes par des chansons. Après chaque flagellation, nous faisions un couplet en l'honneur de celui d'entre nous qui avait crié le plus sous le bâton.

— Et combien votre chanson a-t-elle de couplets? demandai-je.

— Dix environ!

— J'aurais mérité d'être le héros des dix couplets, reprit M. D...; à peine me touchait-on, que je criais à m'écorcher le gosier, ce qui ne me servait pas à grand'chose, au contraire; car, lorsque mon tour arrivait, c'étaient des trépignements de joie dans la foule. Je suis sûr que mes cris avaient pour les oreilles de ces mécréans un charme particulier.

M. D... était grand et maigre: depuis l'affreux traitement qu'il avait subi, il marchait très-voûté et portait sur son dos des traces indélébiles de son martyre. Il parlait cependant sans aigreur du supplice qu'on lui avait infligé; c'était presque toujours en souriant qu'il nous racontait les incidents de sa captivité. Ses deux compagnons, MM. C... et G..., avaient moins souffert que lui des flagellations des Cochinchinois. M. G... notre commensal, était surtout plein de force et de santé; son teint était coloré, son regard ferme et sa belle physionomie empreinte de douceur et de résignation. La plupart de ces jeunes missionnaires ressemblent bien peu aux prêtres de nos campagnes; on ne trouve parmi eux aucune de ces figures communes dont le type grossier se rencontre dans beaucoup de nos presbytères. On dirait que chez ces jeunes apôtres l'enveloppe matérielle emprunte à l'âme quelques-uns de ses rayons immortels, car ils sont beaux surtout par la croyance qui les anime. Ceux-là mêmes que la misère a rongé, de sa lèpre, que la souffrance a usés, n'ont pas perdu dans ces rudes épreuves l'auréole sainte dont la foi a couronné leur front, c'est que ces hommes courageux ont la conscience de l'œuvre qu'ils accomplissent, c'est qu'ils sont, dans les pays barbares et sauvages, l'expression la plus élevée des progrès de l'humanité.

J'étais curieux d'obtenir de M. G... quelques détails sur la vie de nos missionnaires dans l'intérieur de la Cochinchine. Aussi, voulant reporter la conversation sur ce terrain, je lui dis:

— Que faisiez-vous en prison lorsqu'on vous laissait en repos; car j'imagine que vos bourreaux vous donnaient quelque répit?

— Nous prêchions les Cochinchinois, nos compagnons de captivité: nous récitions notre bréviaire et nous pansions nos blessures, me répondit M. G...

— Comment vous permettait-on de prêcher en prison; c'était vous aider à faire des prosélytes que de vous enfermer avec des indigènes?

— Lorsque nous fûmes arrêtés, ce fut à la suite d'une grande persécution dirigée contre les chrétiens; déjà un très-grand nombre de Cochinchinois avaient été traduits devant les mandarins quand on nous y conduisit nous-mêmes, et nous trouvâmes en prison beaucoup de nos coreligionnaires.

— Est-ce la trahison d'un des vôtres qui vous livra au mandarins; eûtes-vous aussi votre Judas parmi vos disciples?

— C'est peu probable, me dit M. G...; les agents du pouvoir n'ont pas besoin de recourir à la trahison pour trouver la trace d'un missionnaire; dans ces pays barbares, la présence d'un de nos frères est signalée par un mouvement inaccoutumé qui se produit autour des lieux qu'il habite. Nous avons à faire à des peuples enfants qui ne savent pas toujours cacher leurs impressions. Lorsque les espions voient accourir les chrétiens sur un point, ils savent bien qu'un de nous est en cet endroit; s'ils ne nous traquent pas, c'est qu'il convient au gouvernement de nous laisser en repos.

— N'avez-vous donc aucun moyen pour vous soustraire complétement aux recherches des sbires des mandarins?

— Aucun, docteur; lorsqu'on nous tolère, nous devons, à force d'humilité et de prudence, faire oublier notre présence; lorsqu'on nous persécute, vivre comme des proscrits, ou plutôt comme des forçats qui ont rompu leur ban : évitant les sentiers fréquentés, couchant dans les plus pauvres demeures. Mais les choses humaines ont toutes leurs compensations, bonnes ou mauvaises; c'est pendant ces tristes jours qu'éclate dans toute sa force l'attachement que nous portent nos pauvres chrétiens; souvent les témoignages d'affection qu'ils nous prodiguent dans ces temps d'épreuves nous rendent fiers et heureux au milieu de nos misères...

— Vous souvenez-vous de Jean? s'écria M. D... en s'adressant à son ami.

— A ce nom, M. G... fut visiblement ému, il prononça tristement quelques paroles que je ne pus entendre, et me dit :

— M. D... fait allusion à un événement qui se lie à notre détention. Vous aimez les longs récits, docteur, eh bien, je vais vous en faire un qui vous captivera peut-être Hier on vous a dit quelle était la manière de vivre des missionnaires au milieu des populations sauvages, je vais vous faire voyager avec eux chez une nation barbare.

M. G... se recueillit pendant quelques instants, ensuite il reprit :

— Depuis plus de trois mois, nous étions dans l'intérieur de la Cochinchine, poursuivis par les sbires et les mandarins, espionnés par les idolâtres, et tous ces ennemis conjurés n'étaient pas parvenus à nous saisir; mais c'était en nous soumettant à des épreuves cruelles, en déployant une activité prodigieuse, que nous échappions journellement aux piéges qui nous entouraient. Dès qu'il faisait sombre, nous quittions la hutte, où nous nous étions arrêtés le matin, et nous allions chercher ailleurs un abri pour tout le temps que le soleil était sur l'horizon. Les fatigues de la nuit n'avaient rien de pénible, comparativement aux souffrances que nous endurions pendant ces heures de repos. Les gens qui nous accueillaient, effrayés des conséquences de leur bonne action, si l'on parvenait à nous découvrir chez eux, nous enfermaient dans les parties les plus secrètes de leur maison pour nous soustraire, en cas d'accident, à toutes les recherches, et vous ne sauriez vous faire une idée, docteur, des asiles auxquels on nous confiait!

Les peuples barbares, exposés au pillage de leurs ennemis, aux exactions de ceux qui les gouvernent, ont une infinité de cachettes dans l'intérieur de leurs demeures, pour celer les objets les plus précieux et pour dissimuler leurs richesses, et c'est dans ces cachettes qui n'ont aucune ouverture, dont la porte est toujours hermétiquement close qu'on nous renfermait. Ces réduits affreux dont la toiture était chauffée par un soleil incandescent, dont l'air ne se renouvelait pas, faisait sur nous l'effet de la grotte de Naples sur les chiens; à peine y étions nous entrés que nous tombions dans un état voisin de l'asphyxie. On peut respirer à l'aise sous les plombs de Venise, quand on a supporté cette séquestration étouffante.

Pendant les douze heures que nous passions blottis plutôt que couchés dans ces affreuses boîtes, nous ne voyions âme qui vive. lorsqu'on nous cachait, on nous donnait une petite quantité de riz, et tout était dit; on ne rouvrait notre cercueil qu'au moment de notre départ. Tenez, docteur, ce souvenir m'oppresse; et lorsque je me rappelle le supplice que nous avons enduré dans ces odieuses oubliettes, c'est avec bonheur que j'aspire à pleins poumons l'air qui m'environne. M. C... a écrit quelque part que l'eau qu'on nous donnait à boire s'échauffait assez pour faire durcir un œuf; il faut pardonner cette exagération à celui qui a souffert de pareilles douleurs.

Cependant, à chaque halte que nous faisions, nous apprenions que le danger devenait de plus en plus pressant; la police cochinchinoise nous tenait enfermés dans un cercle qui tous les jours se rétrécissait; il fallait tromper sa vigilance et le franchir, ou s'attendre à être arrêtés. Un soir nous partîmes, déterminés à traverser la ligne ennemie. Le pays dans lequel nous nous trouvions était entièrement découvert, c'était une plaine immense qui n'avait pour limite que l'horizon, elle était coupée de distance en distance par des sentiers pavés de larges dalles, lesquels longeaient de grandes rizières dépouillées de leur récolte. Un vieux Cochinchinois vint nous conduire à une petite distance de la maison que nous quittions, et nous traça notre itinéraire.

— Vous trouverez, nous dit-il, à cinq ou six lieues d'ici, en marchant toujours vers le nord, une petite hutte bâtie sur le bord d'une rivière boueuse où l'on vous recevra peut-être. Vous la reconnaîtrez facilement, c'est une cabane couverte en chaume de riz, et vous verrez, assis sous les arbustes qui croissent le long de l'étroit sentier qui la précède, un petit enfant une vieille femme. Si l'on peut vous donner un gîte, celui des deux qui sera en vedette fera un signe dont vous saisirez l'intention, et vous n'aurez qu'à le suivre sans qu'il soit nécessaire de lui adresser la parole.

Nous partîmes munis de ces seules indications. La température était douce et le ciel serein, la vaste plaine que nous devions parcourir, endormie à la pâle clarté de la lune, était, dans son immobilité silencieuse, l'image du repos et de la sécurité que nous cherchions; mais rien ne nous disait que nous dussions les rencontrer à la limité que Dieu avait mise à son étendue. La fraîche haleine de la nuit caressait notre front alourdi par l'air vicié que nous avions respiré, et nous renaissions à vie sous son influence bienfaisante.

Le cœur de l'homme s'ouvre facilement à l'espérance; le bien-être que nous éprouvions nous disposait à bien accueillir cette bonne consolatrice des malheureux; aussi cheminions nous gaîment en nous communiquant nos impressions, qui nous faisaient entrevoir l'avenir sous un riant aspect. Mais, hélas! aucune satisfaction n'est exempte de désillusion en ce monde. Nous avions, par prudence, évité les sentiers pavés qui bordent les rizières, nous marchions à travers champs, lorsque nous tombâmes au milieu d'une terre inondée pour la rendre propre aux travaux du labourage : nous crûmes d'abord que nous n'avions qu'une lande à traverser pour nous retrouver en terre ferme, mais nous étions au milieu d'un océan de boue. Après trois heures d'une lutte désespérée, notre courage fut à bout, et nous résolûmes, quoi qu'il dût en arriver, de continuer notre route par les chemins pavés.

Nous n'eûmes pas à nous repentir de notre témérité. Après six heures d'une espèce de trot continu, nous nous trouvâmes, sans encombre, sur le bord de la rivière que nous cherchions. Un pont en bambou qu'on nous avait signalé servit à nous orienter; nous remontâmes le cours de l'eau pendant une demi-heure, et nous aperçûmes enfin la hutte qui devait nous abriter. C'était effectivement une misérable cabane couverte d'un toit incliné en chaume de riz; cette pauvre masure était établie sur pilotis pour exhausser le palier de l'unique pièce qu'elle renfermait à un demi-mètre au-dessus d'un sol fangeux; elle n'avait ni portes ni fenêtres; construite comme la plupart des plus misérables habitations cochinchinoises, on avait suppléé à ces ouvertures indispensables en adoptant un mode fort original : la façade était formée d'une claie en bambou mobile sur toute son étendue et pouvant par cela même s'élever et se baisser à volonté.

Tout était silencieux autour de la petite maison; nous avions vainement exploré les alentours du regard; nous commençions à douter qu'on nous attendît en ce lieu, lorsque nous vîmes s'agiter les tiges flexibles de quelques bambous rabougris qui bordaient un petit sentier; nous nous approchâmes de ce point, d'où ne tarda pas à sortir un enfant de quatorze à quinze ans. Cette pauvre créature avait une apparence maladive; elle était hâve et grêle, pourtant sa

physionomie exprimait la douceur et la bienveillance. Ce jeune garçon portait le costume des travailleurs; une veste ample en tissu de coton bleu et un caleçon qui s'arrêtait à mi-jambe. Ses cheveux, que les hommes et les femmes portent également longs et non pas rasés à la manière des Chinois, étaient maintenus au dessus de la tête par un petit peigne en bambou grossièrement sculpté ; il tenait en main un chapeau conique qu'il avait été forcé de quitter pour se blottir entre les arbustes épineux. Après avoir jeté sur nous un regard scrutateur, ce jeune enfant fit rapidement un signe de croix et se dirigea vers la hutte, dont la façade mobile se souleva lentement.

Depuis fort longtemps nous étions les hôtes habituels des plus pauvres Cochinchinois, et cependant l'excessive misère de cette habitation nous surprit. Quelques vases en terre rouge, un hamac en corde, une table et un banc composaient tout le mobilier de ce pauvre réduit ; nous ne vîmes pas même l'objet de luxe qu'on rencontre d'ordinaire dans les plus misérables maisons cochinchinoises, le plateau en bois incrusté de figures de nacre, sur lequel reposent les feuilles de betel, la boîte renfermant les noix d'arec et le pot de grès qui contient la chaux coquillière qu'on mêle à ces substances.

A peine fûmes-nous entrés qu'une vieille femme se jeta à nos pieds et nous supplia de l'ouïr en confession. Cette malheureuse était desséchée par l'âge, la maladie et la misère ; elle ressemblait à un amas d'ossements maintenus par des ligaments insuffisants. En ce moment M. D... ne comptait plus guère au nombre des vivants; il était épuisé de fatigue ; la longue course que nous venions de faire et deux mois de la vie que nous menions auraient eu raison d'une organisation plus forte que la sienne ; il était anéanti. Ce fut donc à moi qu'échut le devoir de confesser cette pauvre femme.

Lorsque j'eus accompli ce devoir, j'allai rejoindre MM. D... et C..., qui étaient couchés dans un coin de la chambre. Les habitants de cette humble maison ne possédaient rien qui pût éveiller la cupidité des maraudeurs ; aussi, n'avaient-ils pas songé à pratiquer quelque réduit secret pour dissimuler leurs richesses ; nous retirâmes un avantage réel de ce dénuement ; pour la première fois depuis deux mois, nous ne fûmes pas enfermés, et nous pûmes respirer librement notre part d'air pur. Le bien-être que nous en éprouvâmes fut si grand, qu'à peine étendus sur le plancher, nous ne tardâmes pas à nous endormir profondément. Mais nous ne devions pas échapper longtemps aux misères de notre position ; nous fûmes bientôt éveillés en sursaut par le bruit que firent en entrant dans la cabane une dizaine d'hommes. C'étaient des satellites cochinchinois, reconnaissables à leurs jaquettes rouges garnies de parements bleus, à leurs pantalons blancs et à leurs chapeaux à bandes longitudinales blanches et rouges. La plupart étaient armés de piques garnies d'un fer aigu et tranchant, quelques-uns étaient munis de fusils. A notre aspect, ces intrépides soldats mirent la lance en arrêt et nous ordonnèrent de les suivre. Nous n'essayâmes pas de leur résister; et nous nous disposâmes à exécuter l'ordre qui nous était intimé. Alors la vieille femme s'approcha de nous dans l'humble posture d'une suppliante, et, après avoir reçu notre bénédiction, elle laissa tomber de ses lèvres ces paroles de sainte résignation que l'Évangile a introduites dans toutes les langues :

— Que la volonté de Dieu soit faite !

Cette chrétienne dévouée avait été témoin, pendant sa vie, de plusieurs arrestations semblables ; elle avait vu nos prédécesseurs liés comme des criminels, entraînés aux clameurs d'une foule irritée ; elle trouvait, la bonne femme, que les temps s'étaient améliorés, car il n'y avait rien de cruellement hostile dans l'attitude de ces hommes, et, lorsqu'ils nous virent décidés à les suivre, ils ne prirent contre nous aucune précaution. On nous plaça au centre de cette petite troupe ; les soldats armés de piques en avant et sur les côtés, ceux qui avaient des fusils en arrière. En toute autre circonstance, l'aspect de ces derniers eût excité notre hilarité ; ces pauvres diables, embarrassés d'un fusil, d'une giberne remplie de munitions, d'une poire à poudre en corne d'une longueur démesurée et d'une épinglette, étaient plutôt occupés à maintenir leur harnachement dans une position régulière qu'à surveiller nos mouvements.

Lorsqu'on donna le signal du départ, le jeune enfant qui nous avait reçus s'élança vers nous en sanglotant, et déclara qu'il nous suivrait pour alléger notre misère et la partager ? Nous voulûmes nous opposer à cet acte de dévoûment; mais il persista énergiquement dans sa détermination, et se joignit à nous. La vieille femme, bien loin de le retenir par ses prières, l'encourageait du regard et semblait heureuse de son action. Lorsque ce petit incident fut vidé, nous nous mîmes en route ; le soleil était haut sur l'horizon, et ses rayons acérés pénétraient dans nos chairs comme des aiguilles d'or ; mais cette chaleur piquante était bien préférable à l'asphyxie incomplète que nous subissions tous les jours. Je l'avoue à ma honte, en songeant que notre arrestation avais mis un terme à ces supplices, j'éprouvais involontairement une secrète satisfaction ; c'est que, malgré le dévoûment, malgré la foi, l'homme est atteint au fond du cœur d'une lâcheté égoïste que rien ne détruit !

Nos gardes nous apprirent qu'ils nous conduisaient à Fay-Fo, grande ville située à deux journées de la baie de Tourane, et que là le mandarin du lieu déciderait sur notre sort. Fay-Fo est à cinquante lieues du point où nous nous trouvions ; nous fîmes ce trajet à pied, dans un pays de l'aspect le plus monotone. La terre était couverte de rizières et de champs de cannes ; ce n'était qu'auprès des habitations, misérables huttes, sales et malsaines, que nous voyions quelques plants de cocotiers ou de canelliers blancs. Les travailleurs que nous rencontrions, épuisés par la misère, avaient une apparence maladive, comme presque tous les habitants de ce pays. La plupart étaient presque nus, ils n'avaient qu'un langouti attaché sur les hanches, et ce vêtement nécessaire était ordinairement d'une dimension fort exiguë. Le plus grand nombre roulaient en manière de turban une pièce d'étoffe autour de leur tête, comme les Chinois du Fo-Kien, et ne portaient pas de chapeau. Le soir, lorsque nous nous arrêtions, nous prenions gîte dans quelque pagode isolée, si la nuit nous surprenait dans un village de peu d'importance ; si nous arrivions, au contraire, dans quelque ville populeuse, on nous conduisait dans les prisons publiques, où nous couchions confondus avec des malfaiteurs. Mais on eût dit qu'en notre faveur les récits miraculeux de quelques légendes chrétiennes s'étaient réalisés, et que notre bon ange, sous les traits de notre jeune Cochinchinois, s'était rendu visible pour nous protéger. Pendant les douze jours que dura notre voyage, ce pauvre enfant nous donna les preuves les plus touchantes de sa sollicitude et de son dévoûment. Souvent il s'éloignait du chemin que nous suivions pour cueillir quelques fruits sauvages, quelques bananes qui avaient mûri loin des habitations, des grappes noires de wampi, qu'il nous offrait ensuite avec empressement. Si l'on nous permettait de nous reposer quelques instants, il avisait le plus fatigué de nous et s'emparait à l'improviste du petit paquet de hardes que nous portions. Lorsque nous nous arrêtions le soir, et qu'on voulait prendre contre nous quelques précautions, il implorait la pitié de nos gardes ; ses prières étaient si touchantes, il était si persuasif et si pressant, qu'il parvenait toujours à obtenir quelque adoucissement en notre faveur. Ce cher enfant avait le génie de la charité. Arrivés à Fay-Fo, ce fut lui qui nous procura à chacun un hamac en corde pour dormir. Dans la prison, il préparait nos aliments ; ses soins étaient tendres et dévoués comme ceux d'une mère pour ses enfants.

Après une quinzaine de jours de captivité, nous demandâmes imprudemment à être conduits devant le mandarin; on accéda à notre demande. Les agents de police de la localité, vêtus de noir à peu près dans le goût des bedeaux de nos églises, vinrent nous

prendre pour nous conduire devant notre juge. Une foule compactese pressait dans les rues que nous traversâmes, elle paraissait s'intéresser à notre sort et ne nous poursuivait d'aucune clameur hostile; nos conducteurs s'ouvraient un passage à travers ce flot en frappant à droite et à gauche avec le bâton qu'ils portaient comme insigne de leurs fonctions. Les rues de Fay-Fo sont étroites et sales; la maison du mandarin chez lequel on nous conduisit était précédée d'une court fort vaste; la salle d'audience était au fond d'un grand vestibule. Le mandarin, que nous trouvâmes entouré d'officiers subalternes et de satellites, était un petit vieillard d'une figure maussade; sa peau jaune citron ressemblait à un lambeau sali de parchemin; il portait quelques poils raidis et blancs sur la lèvre supérieure et au menton. Ce personnage n'était pas vêtu avec la même recherche que les mandarins chinois; la partie la plus remarquable de son habillement était une longue robe brune descendant jusqu'aux pieds. Deux domestiques étaient occupés à l'éventer, en agitant, l'un devant sa poitrine, l'autre derrière son dos, un écran en feuilles de palmier.

Dans ce pays les formes judiciaires sont fort simples. On n'instruisit pas notre cause, on ne nous fit subir aucun interrogatoire, on nous dispensa même du soin de nous défendre. En notre qualité d'accusés on nous fit agenouiller devant notre juge qui nous dit simplement :

— L'empereur statuera sur votre sort; j'attends les ordres que je lui ai demandés; on ne peut avoir une réponse de lui avant vingt jours, jusque-là vous resterez en prison. Comme vous avez violé les lois de l'empire, en vous introduisant dans l'intérieur du pays, je vous condamne à recevoir tous les jours dix coups de bambou.

Et d'un geste il nous congédia...

Comme vous le disiez, docteur, nous protestâmes contre cet arrêt, mentalement, il est vrai; nous nous contentâmes de représenter à cet abominable homme que les maladies et les fatigues que nous avions supportées rendaient fort dangereuse pour nous toute punition corporelle, et que nous pourrions bien mourir avant l'arrivée des dépêches de l'empereur. Le perspicace mandarin daigna comprendre la justesse de notre observation; il ordonna de différer de quelques jours la correction journalière qu'on devait nous administrer.

Les prisons de l'extrême Orient ne sont pas si noires que les nôtres; on n'y remarque pas ce luxe de pierres froides et humides, de cadenas et de verrous, de barreaux scellés dans les murs et de portes bardées de fer qui font le principal ornement de nos maisons de détention, grandes et petites. Ces peuples barbares laissent aux prisonniers la libre jouissance de l'air et de la lumière; les demeures dans lesquelles ils enferment les détenus ressemblent beaucoup à celles qu'habitent les plus honnêtes gens. Il est vrai que leurs prisons ne sont guère que des maisons d'arrêt; les peines corporelles remplacent toujours chez eux les détentions prolongées. L'adoption de cette méthode repressive simplifie beaucoup l'économie politique de ces peuples en ce qui touche le système pénitentiaire; les gouvernants n'ont pas à se préoccuper de la discipline à introduire dans une grande réunion de bandits, ni des moyens de leur assurer plus tard la possibilité de gagner leur vie; elle est aussi plus avantageuse au criminel lui-même; lorsque l'on a passé par là, on peut dire sans partialité que la méthode la plus expéditive est certainement la meilleure.

La petite chambre que nous occupions en prison communiquait avec une autre chambre dans laquelle étaient renfermes des chrétiens cochinchinois; nous passions ordinairement une partie de la journée avec ces braves gens à causer des intérêts du catholicisme dans ces contrées, ou à fortifier leur instruction religieuse. Nous recevions quelques visiteurs, et parmi eux se glissaient toujours quelques émissaires des chrétiens qui approchaient des mandarins et qui nous renseignaient sur ce que l'on tramait contre nous. C'est par eux que nous apprîmes le jour qu'on devait nous flageller pour la première fois. La veille, nous priâmes plus longtemps que de coutume, pour remercier Dieu de ce qu'il nous faisait la grâce de confesser son nom au milieu des souffrances, et nous nous jetâmes tout habillés sur nos hamacs. Je commençais à m'endormir, lorsque je fus éveillé par notre jeune Cochinchinois qui me pria de me lever en silence pour écouter une confidence qu'il avait à me faire. Je m'approchai en toute hâte d'une fenêtre près de laquelle il s'était retiré en m'attendant. La figure de notre jeune ami avait une expression de résolution qui relevait sa douceur habituelle; dès que je fus près de lui, il me dit avec vivacité :

— Suivez-moi, mon père, le temps presse; j'ai tout préparé pour votre fuite!

— Comment, mon enfant, vous voulez que j'abandonne nos frères lorsqu'ils vont passer par les épreuves du martyre?

— Vous leur serez plus utile hors de ces murs; vous préparerez leur fuite comme j'ai préparé la vôtre. Vous êtes fort et bien portant, vous pouvez faire de grandes courses pour vous soustraire aux recherches qu'on dirigera contre vous. Partez, moi je resterai près d'eux pour leur donner des soins.

— Lorsque Dieu me fait la grâce de me permettre de souffrir en son nom, et de racheter ainsi des fautes bien nombreuses, je serais un ingrat et un lâche si je voulais me soustraire à cette expiation. Non, mon enfant, je ne veux ni ne dois fuir, surtout si le spectacle de mes souffrances devait toucher une âme et la ramener à Jésus-Christ. Nous ne devons pas seulement prêcher par des paroles, mais encore par le martyre.

Ces paroles firent une profonde impression sur cet enfant; il parut réfléchir un moment, puis il me répondit :

— Vous avez raison, mon père, vous devez rester; je regrette d'avoir troublé votre sommeil.

Depuis notre arrivée en prison, ce pauvre enfant passait son temps à nous donner des soins et à se faire instruire par un vieux catéchiste cochinchinois, détenu comme nous, lequel l'affectionnait beaucoup. Sa piété était si douce, qu'il était un objet d'édification pour tous nos compagnons de captivité. Il avait été seulement ondoyé à sa naissance; mais comme il était le plus instruit de nos catéchumènes, nous lui avions promis de lui conférer le baptême quand il le réclamerait. A cause de cette circonstance, il portait encore son nom cochinchinois, mais, entre nous, nous l'appellions très-souvent Jean, en souvenir du disciple bien aimé dont il avait l'onction et l'extrême douceur. Il existait dans la conduite de cet enfant des contrastes qui nous frappaient; dans certaines circonstances, il déployait une énergie excessive; dans d'autres, il laissait éclater des élans de sensibilité qui annonçaient une âme presque timide. Il nous avait suivis avec résolution, il nous avait défendus avec énergie, et souvent nous le surprenions pleurant à l'écart. On pouvait surtout dire de lui qu'il cherchait à convertir avec des larmes; lorsque des Cochinchinois idolâtres venaient nous voir, il les prêchait avec enthousiasme, et, s'il se trouvait parmi eux des jeunes filles, il les enlaçait de ses bras et les baignait de ses pleurs, en les engageant à renoncer aux idoles et à se faire chrétiennes. Il y avait tant de candeur dans l'âme de cet enfant, que nous ne lui faisions jamais d'observations sur cette étrange conduite. En voyant ces manifestations singulières, M. D... me disait souvent :

— Cet enfant est un ange, et cependant je ne voudrais pas que nos élèves de Pinang lui ressemblassent. Il y a en lui quelque chose d'efféminé qui ne peut convenir à un ardent défenseur de la foi.

Le récit de notre supplice ne saurait vous intéresser, toutes les flagellations qu'on administre dans le monde se ressemblent : qu'on reçoive le knout, la bastonnade, la schlague, le fouet, cent coups de garcette ou de bambou, debout, couché, lié contre un poteau, ce

sont toujours des coups fort rudement appliqués. On fit pour nous les choses très convenablement : on nous conduisit dans la cour de la maison du mandarin, et ce fut devant ce haut dignitaire, entouré d'une foule immense, que nous fûmes bamboués. Nous supportâmes assez bien cette première épreuve ; nous entrâmes en prison clopin clopant, mais pas trop maltraités. Notre pauvre enfant pleurait, il se jeta à nos pieds et nous supplia de lui administrer le baptême le lendemain. Il nous demanda avec instance de donner à cette cérémonie toute la publicité possible, afin qu'il pût, lui aussi, confesser publiquement sa foi. Nous voulûmes calmer cette sainte exaltation ; mais il insista avec cette tenacité qu'il avait montrée dans d'autres circonstances, et nous dûmes céder à ses prières. Le lendemain, nous réunîmes nos compagnons de captivité ; nous leur annonçâmes que, sous les yeux de nos ennemis, malgré les châtiments qui l'attendaient, notre jeune catéchumène voulait recevoir le baptême ; nous les engageâmes à prier avec nous pour celui qui courait au martyre ! La prison retentit d'un douloureux sanglot, et chacun s'agenouilla. Quand notre prière fut terminée, le vieux catéchiste cochinchinois amena à M. D.., préparé pour la cérémonie, notre jeune catéchumène.

— Comment voulez-vous nommer cet enfant, demanda M. D...

— Joana ! répondit le vieux Cochinchinois.

M. D... répéta la question, croyant avoir mal entendu.

— Joana ! répéta le catéchiste ; cet enfant est du sexe féminin.

Il est impossible de rendre l'impression que nous éprouvâmes à cette révélation ! nos yeux se mouillèrent de larmes, et nous nous repentîmes d'avoir donné quelque éclat à cette cérémonie, sachant bien quelles seraient les suites de cette manifestation. La jeune fille était rayonnante d'espérance ; on eût dit qu'en tombant sur son front, l'eau sainte du baptême l'avait illuminée d'une divine clarté.

Dans ces contrées, le costume des femmes pauvres ressemble beaucoup à celui des hommes. Les mêmes noms propres sont communs aux personnes des deux sexes, et les jeunes garçons de quinze à dix-huit ans, imberbes, pâles et malingres, ressemblent à de jeunes filles. Ce sont toutes circonstances réunies qui nous avaient complétement trompés.

Nous reprochâmes avec douceur à la pauvre fille d'avoir entretenu notre erreur ; elle nous répondit avec l'ingénuité d'un ange que c'était afin que nous puissions accepter, sans objection, ses services et ses soins. Cependant, le mandarin, prévenu de ce qui s'était passé dans la prison, fit ordonner à Jeanne de comparaître devant lui. Elle se présenta devant le magistrat avec tout le respect qu'elle devait au représentant du César cochinchinois. Mais lorsqu'il lui ordonna de rétracter l'engagement, qu'elle venait de prendre, de rester fidèle à Jésus-Christ, elle repoussa avec indignation cette demande ; le malheureux lui fit infliger cinquante coups de bambou en sa présence ! Lorsqu'on la releva, ses lèvres s'agitaient encore comme pour prier ; mais son regard était fixe, elle n'entendait plus, elle ne voyait plus. On la transporta en prison : nous prodiguâmes vainement nos soins ; sa respiration devint bruyante, ses yeux se troublèrent, elle tomba en agonie. Huit heures après son baptême, elle mourut au milieu de nous, comme une des saintes martyres du temps de la primitive Église.

M. G... était ému en finissant de nous raconter cette histoire, et j'avoue que moi-même j'étais profondément touché ; le récit de ce martyre me reportait au temps des premiers chrétiens et me faisait comprendre leur héroïsme. Je serrai la main de l'abbé G. ., et je lui dis :

— Mon cher abbé, quoi qu'on fasse les plus aimants et les plus dévoués seront tôt ou tard les maîtres de la terre.

Je pris congé de mes amis ; il était trois heures de l'après-midi ; la brise de mer soufflait agréablement ; je me fis conduire dans mon palanquin au pied du cône élancé qui s'élève au centre de l'île comme un observatoire gigantesque. Arrivé là, je mis pied à terre et commençai à gravir le chemin tracé en spirale autour de la montagne, verte comme un rocher tapissé de mousse. Des sapans vigoureux bordent ce sentier impraticable pour les voitures ; le tronc lisse de ces grands arbres s'élève à cent pieds de terre, et leurs branches robustes entrelacées dans les airs forment un dôme impénétrable. Sous ce toit protecteur croissent, confondus et pressés, des arbustes et des plantes herbacées, du milieu desquels s'élancent de sveltes fougères dont les tiges minces et flexibles agitent joyeusement à leur sommet une ombrelle de feuilles élégamment découpées. La montagne est déchirée de distance en distance par des gorges profondes, dans le creux desquelles on entend la voix claire et gaie d'un filet d'eau qu'il est impossible d'apercevoir. Ces vides sont comblés par une végétation puissante parée de teintes sombres ; on dirait que les espèces végétales aient pris la tâche de cacher les larges entailles que les convulsions volcaniques ont faites au sol qui les nourrit.

Le silence qui règne en ce lieu est troublé à de longs intervalles par le pas d'un cheval qui monte ou descend le pénible sentier ; par le cri d'un oiseau momentanément retenu dans les rets fleuris de quelque liane, ou par l'appel que fait quelque singe à sa famille attardée. Arrivé à une certaine hauteur, je m'assis au pied d'un arbre dont le feuillage moins serré laissait passer les rayons divisés du soleil, semblables aux fils soyeux d'une chevelure d'or ; des insectes brillants montaient et descendaient joyeusement dans ce fluide lumineux, comme s'ils eussent voulu imprégner la surface émaillée de leurs ailes de ces étincelantes clartés. Je les admirais dans leur vol rapide formant des cercles insaisissables, exécutant de capricieuses arabesques, lorsque j'entendis une vive conversation éclater au dessus de moi.

Je levai la tête et j'aperçus, suspendus à une hauteur prodigieuse, un groupe de singes qui causaient avec vivacité. C'étaient de grands animaux noirs de jais ; ils portaient autour de leur museau bistré une sous-barbe et des favoris d'un blanc nacré ; n'eût été leur longue queue ils auraient ressemblé à de vieux nègres. Bientôt leur conversation dégénéra en querelle, et par moments on eût cru qu'ils allaient en venir aux mains. Les femelles et les petits se tenaient derrière les mâles, non sans montrer le poing à leurs adversaires et en leur adressant mille paroles offensantes. Il me semblait que j'avais sous les yeux une troupe de funambules exécutant dans les airs une des mille scènes populaires si souvent reproduites par nos caricaturistes. Je ne sais comment cela se fit ; mais tout d'un coup les provocations et les menaces cessèrent, et cette cohorte bruyante se répandit sur les rameaux qui, quelques moments auparavant pouvaient devenir le théâtre d'une lutte très-vive.

Dès que les individus de cette troupe indisciplinée se furent distribués sur les branches du grand végétal, ils se mirent à les secouer avec une telle violence qu'en un instant le sol fut couvert d'une grêle de fruits semblables à ceux du micocoulier. Je crus d'abord que c'était à moi qu'étaient adressés ces projectiles dont un très-grand nombre m'atteignit ; mais ce n'était pas dans un but hostile que ces messieurs travaillaient si vaillamment. Dès qu'ils virent le sol jonché de ces petites baies, ils descendirent avec précipitation des régions aériennes qu'ils occupaient pour manger leur récolte.

Les animaux sont, sous le rapport de l'intelligence, des adultes restés enfants ; lorsqu'on observe leurs mœurs et leurs instincts on se croirait au milieu des habitués d'une école primaire ; des enfants dans un verger ne se fussent pas autrement conduits. A peine furent-ils à terre qu'ils se jetèrent avec avidité sur cette jonchée de fruits, se pressant, se coudoyant pour atteindre les plus gros et les plus charnus et poursuivant, pour les leur arracher, ceux qui avaient eu l'adresse de s'en emparer. A mesure que la faim se calmait, le désordre augmentait, l'un jetait un fruit à demi rongé pour dérober

celui de son voisin, une mère enlevait la part de son enfant pour l'exercer à la patience, et toutes ces espiègleries étaient accompagnées de jurements et de coups.

Au milieu de cette confusion, une voix grave prononça quelques paroles avec autorité, et l'on fit silence, celui qui venait de parler ainsi était un nouvel arrivant d'une taille colossale, et qu'à sa figure grave et sérieuse je reconnus pour le chef de ce peuple. Dès que les autres singes l'aperçurent, ils l'entourèrent à distance d'un cercle respectueux, et ils restèrent dans la plus parfaite immobilité, lui laissant ramasser, sans contestations, les fruits qu'il préférait. Quand il eut suffisamment mangé, il prononça de nouveau quelques paroles, et la troupe turbulente se dispersa dans l'ordre le plus parfait. En vertu de quel droit ce chef vénéré exerçait-il le pouvoir ? Reconnaissait-on sa supériorité physique ou sa supériorité intellectuelle ! A voir l'austérité de son maintien, la beauté de son visage, la robuste vigueur de ses membres, comparées à la turbulente légèreté de ses sujets, à leurs formes grêles, on pouvait croire qu'il régnait par le double droit de la force et de l'intelligence. Je ne sais pourquoi, en présence de cet étrange personnage, je fus saisi d'une crainte superstitieuse ; ce roi sombre au milieu de cette forêt, tenant à distance son peuple infime, vivant seul à l'écart, me fit involontairement songer à ce dieu de la mythologie indienne, le plus puissant de tous les dieux, expiant sa grandeur par un éternel isolement.

J'allais cependant m'enhardir assez pour adresser la parole à ce roi velu, lorsqu'il s'assit sur son séant, ramassa quelques fruits et s'éloigna ensuite à pas lents. Peut-être la reine était-elle non loin de là dans sa hutte royale garnie de fougères et de mousses, entourée de lianes parfumées, à l'abri des regards indiscrets de ses sujets. Ce singe avait la gravité austère d'un chef barbare, son front ridé portait les traces indélébiles que l'exercice du pouvoir imprime sur les plus fortes têtes ; il était l'image de l'intelligence et de la force dominant les petites passions d'un peuple ignorant ; mais il était triste et inquiet comme un roi absolu.

Dans ces contrées où le despotisme a été de tout temps en vigueur, les hommes ont-ils emprunté, aux animaux, qui ont précédés sur la terre, la forme de leur gouvernement, ou bien les animaux ont-ils imité l'homme dont ils ont reconnu la supériorité intellectuelle ? De fait, il n'existe aucune différence entre les rhajas qui gouvernent la Malaisie et le chef de ces quadrumanes, dont je venais par hasard de constater les mœurs singulières et la constitution monarchique. On dirait que dans cette partie de l'Orient les hommes et les animaux les plus élevés aient senti, dès les premiers âges du monde, la nécessité de concentrer le pouvoir dans une seule main. Mais il est certain que l'homme, en rapport avec les races occidentales, ne conservera pas longtemps une forme de gouvernement incompatible avec une civilisation plus avancée.

Dr Melchior YVAN.

(*La suite au prochain numéro.*)

VICTOR HUGO

A LOUVAIN.

Nous avons déjà fait remarquer, dans notre précédente livraison, combien l'opinion de l'auteur de *Notre-Dame de Paris* avait exercé d'influence sur la décision du conseil communal de Louvain, relativement à la restauration de son magnifique hôtel de ville. Nous avions cru, d'abord, que de simples paroles avaient été échangées avec l'échevin qui a reçu M. Victor Hugo à l'hôtel de ville, mais nous sommes en mesure d'affirmer aujourd'hui, que des lettres ont été échangées, et que l'opinion écrite a peut-être été plus décisive encore que l'opinion verbale. M. De Luesemans connaît le proverbe : *verba volant scripta manent* : aussi, a-t-il voulu étayer d'un *document historique* puissant, le rapport que lui-même avait été chargé de faire au conseil communal sur la question et qu'il a fait avec autant de talent que d'intelligence artistique. Si la lettre de M. De Luesemans est un modèle de bon goût, de déférence, de provocation intelligente, la réponse de M. Hugo est un de ces documents que l'hôtel de ville sera heureux et fier de posséder dans ses archives.

Voici d'abord la lettre que M. de Luesemans a adressée à M. Hugo.

Monsieur,

« Vous avez bien voulu consacrer à notre visite, une journée entière prise sur vos occupations. J'ai été assez heureux pour me trouver sur votre passage et pour vous recevoir dans notre antique hôtel communal.

« J'ai été heureux, surtout, de recueillir de votre bienveillance des observations que nous mettrons à profit, et fort de votre autorité, je persisterai avec une nouvelle conviction dans l'opinion que j'avais de la nécessité de compléter un jour le monument dont nous sommes quelque peu fiers, en plaçant dans les niches *destinées* à les recevoir, les statues de quelques grands hommes qui se rattachent à nos souvenirs historiques.

« Lorsque j'eus l'honneur de vous remettre un exemplaire du rapport que je fis au conseil communal sur cette affaire, j'avais, je vous l'avoue des projets intéressés.

« Puisque vous aviez bien voulu nous témoigner tant d'intérêt, je me proposai dès lors de venir vous importuner; j'étais résolu à vous prier de mettre dans la balance le poids de votre opinion que je considère comme décisive. Je me décide donc à recourir à vous au nom de notre ville, dans l'intérêt de l'art et à l'occasion d'un débat qui n'est pas terminé, mais que grâce à votre autorité, j'ai l'espoir de simplifier considérablement.

« La seule question qui reste encore debout après les interminables discussions que vous connaissez par mon rapport, est celle de savoir s'il convient, s'il n'est même pas indispensable de placer des statues dans les niches de notre hôtel de ville?

« C'est sur cette question, Monsieur, que je me suis senti le courage de vous demander votre opinion que j'espère rendre décisive pour les dissidents. »

A cet appel tout chaleureux et tout patriotique M. Hugo a répondu par une de ces improvisations qui sont toute une page d'histoire.

Bruxelles, le 29 février 1852.

Monsieur,

« A mon retour d'une petite absence, je trouve votre excellente et gracieuse lettre. Elle me rappelle, en la renouvelant, la cordialité de votre accueil. Je suis heureux que mon passage à Louvain n'ait pas été absolument inutile aux beaux édifices que votre ville contient en très-grand nombre, et en particulier à votre précieux hôtel de ville. Votre hôtel de ville est, pour la période flamboyante de l'architecture ogivale, un specimen complet, c'est-à-dire un chef-d'œuvre. Or, un chef-d'œuvre ne saurait être touché avec trop de goût et approché avec trop de respect. A mon sens, on a trop restauré votre magnifique hôtel de ville au dehors, et on ne l'a pas assez restauré au dedans. Je vous l'ai dit, et vous vous rappelez peut-être mes raisons qui ont pu frapper votre esprit. Si mon reproche à l'architecte pouvait ressembler à une accusation, votre grenier, encombré de belles sculptures, quelques-unes à peine frustes, contiendrait les pièces à l'appui. — Mais ce qui est fait est fait. N'insistons pas.

« Je suis complètement de votre avis sur la convenance, je dis plus sur la nécessité, de meubler de statues les niches vides de votre hôtel de ville. J'adopte de tous points les conclusions de votre excellent et solide rapport. Il y a, pour ce complément que la statuaire doit à l'architecture, deux raisons principales : — premièrement, une raison d'art : l'hôtel de ville de Louvain, est un édifice qui s'élance, qui jaillit, qui monte, *ascendit*, c'est là sa beauté; son jet vertical est splendide. Or, les niches vides dessinent à l'œil trois ou quatre zônes horizontales qui brisent ce jet vertical et dénaturent la ligne simple et fière de cet édifice *compliqué en apparence, un au fond*. Meublez les niches, le défaut s'en va, l'ensemble reparaît dans toute son unité. — deuxièmement, une raison d'histoire : Un édifice communal ou religieux dont les niches statuaires sont vides est

un livre dont les pages sont blanches. Mettre une statue, c'est tracer une lettre. C'est avec ces lettres là que l'histoire écrit.

« Je réponds à votre appel avec empressement, Monsieur, et je vous envoie mon opinion puisque vous pensez qu'elle peut avoir quelque influence sur vos intelligents et honorables collègues du conseil municipal de Louvain. Je ne suis parmi vous qu'un passant, mais un passant ami de votre histoire, de votre art, de votre pays. Vous le savez, j'aime cette terre libre où il y a tant de belles choses et tant de nobles cœurs, ce n'est pas la première fois que je l'écris, et que je le dis hautement. — Permettez-moi de profiter de l'occasion pour vous recommander la superbe façade, Style Rubens, de l'église que vous appelez, je crois, Saint-Michel. Restaurez-là le moins possible. C'est encore là un chef-d'œuvre.

« Je vous renouvelle, Monsieur, l'assurance de ma plus vive cordialité.

VICTOR HUGO. »

Nous croyons le conseil communal de Louvain composé de trop d'hommes intelligents pour ne pas adopter cette opinion qui est non moins artistique que parfaitement sensée. Nous engageons également MM. les Bourgmestre et échevins de Bruxelles à méditer cette petite leçon d'histoire et d'art. L'hôtel de ville de la capitale est encore un peu plus délabré que celui de Louvain; comme lui ses niches sont veuves de statues et il n'y a pas la moindre apparence que l'on songe à les relever. M. De Brouckère devrait bien visiter un peu ses greniers et M. Hugo devrait bien lancer de sa fenêtre une de ces suppliques fulgurentes qui enflammerait peut-être l'imagination de tout notre conseil de régence.

Allons poète vous avez déjà restauré Louvain, mettez un peu la main à l'hôtel de ville de Bruxelles.

J. A. L.

Correspondance.

Paris, le 9 mars.

La vente des livres du feu roi Louis-Philippe, dont l'exposition publique a eu lieu, hier, de midi à trois heures dans la salle de la rue des Bons-Enfants, près du Palais-Royal, consacrée spécialement à la vente des bibliothèques, est une sorte d'événement. Un grand nombre de curieux a envahi la salle d'exposition et n'a cessé de l'occuper pendant les heures consacrées à l'exposition.

Cette vente comptera dans l'histoire de la bibliographie, car c'est une des plus belles, en même temps que des plus considérables qui se soient faites depuis le commencement du siècle. Le nom royal du propriétaire, les faits politiques qui se rattachent à un certain nombre des volumes mis en vente, la rareté, la richesse des éditions doivent attirer une foule d'amateurs de tous les points de l'Europe ; des Russes, des Anglais, des Hollandais connus par leur passion bibliographique sont venus à Paris ou ont chargé des mandataires de se porter acquéreurs en leur nom.

Le catalogue se compose de deux volumes de 300 à 350 pages, qui sont devenus eux-mêmes une rareté qu'on se dispute à prix d'argent ; imprimée il y a un mois à peine, l'édition en est complètement épuisée, et on n'en trouve plus un seul exemplaire à vendre ni chez les éditeurs, ni chez les libraires de Paris. La vente aura lieu le soir à 7 heures ; elle ne durera pas moins de 26 jours.

Permettez-moi de vous donner quelques détails sur ces richesses littéraires et artistiques, dont une partie s'est transmise par héritage dans la famille d'Orléans, dont l'autre a été acquise pendant un règne de 18 ans pour les bibliothèques de Neuilly, du pays-Royal, des Tuileries et des différents châteaux royaux.

L'histoire, les sciences, les belles-lettres, la théologie y comptent des milliers de volumes: les beaux-arts s'y font surtout remarquer.

La catégorie moderne comprend toutes les grandes collections de sculpture, de peinture, d'architecture, de voyages qui se sont faites depuis 30 ans : tous les musées de Paris, de Versailles, de Rome, de Florence, de Naples, de Madrid, de Londres, de Venise, de Bruxelles, d'Anvers, de Vienne, de Munich, de Dusseldorf, etc., etc., toutes les galeries particulières de l'Europe qui ont été gravées ou décrites, etc. On distingue parmi elles la grande chalcographie du musée du Louvre, en 81 volumes in-folio, et les iconographies les plus rares des souverains français et étrangers.

Les collections anciennes n'y sont pas moins riches. L'histoire de la gravure, de la lithographie, de la caricature sont là complètes depuis leurs inventeurs jusqu'en 1848. Les cabinets du duc d'Orléans, régent, de Pphilippe-Égalité, du duc de Penthièvre renfermaient en ce genre des trésors dont Louis-Philippe a recouvré une partie sous la Restauration, et qu'il a constamment augmentés pendant tout son règne; toutes les gravures des grands maîtres flamands, allemands, italiens, anglais, sont là en épreuves magnifiques, reliés avec un luxe inouï.

Ces belles collections, qui sont hors de la portée des bibliothèques ordinaires, seront disputées par les riches amateurs, qui ont déjà parlé de prix fabuleux

Quant aux vieux livres et aux manuscrits, j'en citerai quelques-uns, dont le nom seul sera une bonne fortune pour les bibliophiles.

Le roman du chatelain de Coucy;

Melliadus de Leonnoys, où sont contenus les nobles faicts d'armes du vaillant Melliadus de Leonnoys, 1532. In-folio gothique (aux armes du comte de Toulouse), catalogué n° 1302.

Le *Roman de Tristan*, catalogué au n° 1303, manuscrit du seizième siècle sur papier avec dessins à la plume coloriés. C'est l'abrégé en prose du grand roman de Tristan, composé par Guillaume de Sala, clerc de la chambre du roi François Ier (aux armes du comte de Toulouse).

Le *Roman d'Yvain* avec ce titre : c'est livres et le livre de monseigneur Yvain. Petit in-folio (aux armes du comte de Toulouse) manuscrit de la fin du XIIIe siècle, contenant une version en prose très-curieuse d'un des romans des plus anciens de la Table Ronde.

Quelques-unes des 19 miniatures qui composent ces volumes n'ont pas été achevées. Quelques feuillets de la fin ont été arrachés. (N° 1306 du catalogue).

Chronique française de Guillaume Crestin, très-beau manuscrit sur vélin du commencement du 16e siècle. Les sommaires réunis sont en rouge; les capitales sont peintes en or et en couleurs. Ces manuscrits proviennent de la vente du duc de la Vallière.

Chi commencement li regret de Guillaume le comte de Haynau pere a le roynne Dengleterre et a le contesse de Jnlers (aux armes du comte de Toulouse); manuscrit sur vélin à deux colonnes, du commencement du 14e siècle.

Un *Joseph juif et hébreu*, translaté en vulgaire françoys (par Guillaume Michel de Tours), 1534. In-folio imprimé avec figures gothiques, sur vélin, orné d'initiales peintes en or et en couleur. Ce beau livre a fait partie de la bibliothèque des d'Urfé ; il a été acheté par le duc de la Vallière, puis par le duc de Penthièvre.

La chronique de Perceforest avec ce titre :

La très élegante, déliciense, melliflue et très plaisante histoire du très noble et victorieux et Exellentissime Roy Perceforest Roy de la Grande-Bretagne. Imprimé à Paris 1628, pa Nicolas Cousteau, pour Galliot Du Pre 6 volumes in-folio en maroquin doré.

L'histoire de ce livre est assez curieuse. Il fut acheté à la vente de la princesse de Condé en 1724 au château d'Anet, par le comte d'Hoym, pour 399 livres ; acheté ensuite par Boze ; vendu à Gaignat pour 1100 livres; vendu ensuite au duc de la Vallière; acheté enfin par le duc de Penthièvre pour 1601 livres.

Nous avons entendu assurer par un amateur qu'à la vente qui va avoir lieu, quelqu'un était chargé d'aller jusqu'à 10,000 francs.

L'attention des curieux a été attirée non seulement sur les livres rares dont je viens de vous indiquer quelques perles choisies, mais sur un certain nombre d'ouvrages qui ont gravement souffert pendant la révolution de février.

Ainsi, par exemple, une grande collection d'histoire naturelle est mutilée et tachée de boue.

Une autre, celle d'Audubon (*The Birds of America*), qui avait coûté 10,000 fr., n'a plus que le 4e volume ; les autres ont été brûlés.

La reliure en maroquin doré d'une grammaire égyptienne de Champollion-Figeac est lacérée et souillée de taches de boue ; le livre intérieur est intact.

Une grande édition de Voltaire (celle de Kehl) a perdu la moitié de ses volumes. Une partie des autres est brûlée ou lacérée à l'intérieur. Il en est de même d'une édition de Rousseau.

Mais la chose la plus curieuse en ce genre, est celle qui a été faite sur un exemplaire de la collection des tableaux et peintures du palais Pitti. On a arraché six feuilles, et on a écrit sur l'intérieur de la couverture, plusieurs noms avec ces mots : aux Tuileries. 24 février 1848.

On dit que cet exemplaire sera très-recherché, et il est en effet fort curieux.

RAPPORTS,

Sur un mémoire présenté par M. Derote, consul général belge dans le royaume des Deux-Siciles, *sur la possibilité et l'importance de l'introduction de l'art du mosaïste en Belgique.*

Rapport de M. Roelandt.

« L'auteur de ce mémoire, dans ses voyages en Italie et en Sicile, a été frappé de l'importance de l'art du mosaïste, surtout à Rome, à Florence et à Venise, où cet art s'est particulièrement concentré. En voyant le nombre considérable d'artistes, peintres et travailleurs que la mosaïque nécessite, M. Derote a conçu l'idée d'en doter la Belgique; il s'est entretenu de ce sujet avec différents artistes belges, qui habitent l'Italie, et a acquis la conviction que cet art pourrait, sans obstacle et à peu de frais, être acclimaté dans notre pays et y donner naissance à une nouvelle branche d'industrie, qui deviendrait, pour beaucoup de jeunes gens, une source nouvelle de profit et d'honneur.

La mosaïque se divise en trois catégories distinctes, la première, désignée sous la dénomination de marqueterie en pierre et pavés vénitiens, formant des dessins produits par la juxtaposition et combinée au moyen de pièces rapportées, tantôt en marbre ou pierres dures, tantôt en terre cuite ou en émail. Ces mosaïques représentent des rosaces, des compartiments, etc., à l'imitation des pavés des anciens monuments. Beaucoup d'église en Italie ont, non-seulement des pavés, mais le revêtement des murs, des pilastres et les autres ornements également en mosaïque. Au moyen âge, on y a introduit, en outre, comme motif de décoration, l'usage de petits prismes en terres cuites, revêtues, du côté apparent, d'un vernis coloré, comme on en voit dans la cathédrale de Palerme.

A Florence, on fabrique des mosaïques à l'imitation des anciens, représentant sous forme de tableaux portatifs et en pierres artistement assemblées, des sujets divers. Enfin, la mosaïque romaine se compose, non avec des fragments de pierres naturelles, mais avec des fragments d'émaux colorés portant le nom de *smalt;* elle représente des sujets d'ornements aux autels et aux murailles des édifices religieux, ou des tableaux portatifs de diverses dimensions; elle comprend aussi la petite mosaïque, exécutée avec des filaments d'émail sur fond de marbre ou d'émail noir et destinée à orner seulement les tables, boîtes, tabatières, broches, bracelets et autres objets de luxe. Ce sont ces petites mosaïques qui occupent, à Rome, un grand nombre d'ouvriers et dont on voit des boutiques dans presque toutes les rues.

Les mosaïstes romains retirent de Venise la plus grande partie des émaux qu'ils emploient; l'auteur du mémoire donne à ce sujet d'amples détails sur la fabrication, la mise en œuvre, le mode d'exécution, ainsi que sur les ustensiles nécessaires à cette fabrication; il indique de même la rémunération dont jouissent les artistes et les ouvriers employées à ces travaux, les prix de vente des divers produits, ainsi que les frais d'établissement que coûterait l'introduction de cette nouvelle industrie en Belgique.

Le travail de M. Derote est extrêmement intéressant et contient tous les renseignements désirables pour que l'on se forme l'opinion la plus favorable d'une telle entreprise dans notre pays. L'auteur indique deux moyens pour atteindre ce but : l'un, qui a pour objet de faire venir un artiste expert pour l'organisation des ateliers; l'autre, qui consiste à envoyer des jeunes gens intelligents, en apprentissage dans les villes de Florence, Venise, et Rome; je donnerai la préférence à ce dernier mode; il me semble le meilleur pour atteindre le but désiré. »

Rapport de M. Partoes.

« L'on doit savoir gré à M. le consul général Derote de la communication qu'il a faite : implanter en Belgique l'art de la mosaïque, me paraît une chose praticable et une chose utile. On en encouragerait la culture des arts, on lui donnerait une application nouvelle, et on favoriserait en même temps les artistes.

Nous avons dans notre pays des sculpteurs, des peintres, des dessinateurs, parmi lesquels il en est beaucoup qui, sans figurer au premier rang, possèdent cependant un talent réel, et qui trouveraient par la mosaïque une application utile et en même temps profitable de leur talent.

Malheureusement tous les sculpteurs ne veulent faire que des statues, tous les peintres ne veulent faire que des tableaux, tous veulent se consacrer à des œuvres purement d'art. Parmi les sculpteurs, même de second et de troisième rang, combien en est-il qui croiraient déroger en s'adonnant à l'art spécial dans lequel Benvenuto Cellini s'est illustré. C'est un abus, et nous croyons que le Gouvernement doit s'appliquer à ouvrir à la généralité des artistes des voies nouvelles : tout le monde aurait à y gagner.

Chez les anciens, le goût et la main des artistes se révélaient partout; les objets les plus communs, les plus usuels, portaient leur empreinte ; pourquoi n'en serait-il pas de même chez nous?

Chez une nation avancée en civilisation, dans un pays aussi artistique que la Belgique, l'art devrait se refléter partout, il ne suffit pas qu'il existe dans les grands monuments, dans les statues, dans les tableaux; il faut qu'on le retrouve dans les constructions particulières, dans les meubles, dans les ornements, dans l'industrie.

Tout ce qui tend à élever, à épurer le goût, présente un intérêt national, car tout cela tend, en même temps, à augmenter les jouissances de chacun, et à accroître les forces productives du pays.

A ce point de vue, je crois que le mémoire de M. Derote mérite de fixer l'attention; il est entré dans des détails qui prouvent combien il serait facile d'introduire en Belgique l'art de la mosaïque, il a démontré qu'il ne faudrait pour cela qu'un faible sacrifice d'argent, et, pour ma part, je n'hésiste pas à exprimer l'opinion qu'il serait désirable que le Gouvernement fît une tentative dans ce sens, du moins pour ce qui concerne la mosaïque que j'appellerai *monumentale*, ou la grande mosaïque.

Ainsi que l'a exposé M. Derote, l'art du mosaïste se divise en deux branches distinctes, la mosaïque de bijouterie, et la grande mosaïque, celle qui représente des tableaux et s'applique aux monuments.

La première constitue une fabrication spéciale dont les produits sont d'un placement limité, et je doute qu'on puisse arriver à lutter avec succès dans ce genre avec les artistes de Rome et de quelques villes de l'Italie.

Mais il en est autrement, je pense, pour la grande mosaïque; celle-ci demande à être exécutée sur place; elle est d'un emploi plus artistique.

Le décor en mosaïque convient particulièrement dans nos climats, la mosaïque appliquée au pavement, à la décoration de nos temples, de nos palais, serait une heureuse innovation, c'est un art à encourager et qui me paraît susceptible de succès.

Je me rallie donc à l'opinion de mon honorable collègue M. Roelandt, et comme lui, je pense que le mode à suivre pour atteindre le but que l'on a en vue, c'est d'envoyer en Italie deux ou trois de nos jeunes artistes, qui se montreraient disposés à étudier l'art de la mosaïque. Sauf à faire venir ensuite un artiste de mérite qui pourrait former une école et dont le talent pourrait être employé en même temps d'une manière profitable, soit à l'église érigée à la Reine, soit à tout autre monument. »

Conformément aux conclusions de ses commissaires, la classe a pensé que l'art du mosaïste, utile sous plus d'un rapport, est digne de fixer l'attention du Gouvernement et que son introduction dans ce pays mérite d'être encouragée. Il sera répondu dans ce sens à M. le Ministre de l'intérieur.

ACTUALITÉS.

SOUVENIRS. — RÉVÉLATIONS.

Sommaire : — Les cours du Cercle artistique et littéraire, — M. Deschanel et nos grandes dames, — la fusion et l'infusion, — les cours de M. Place, disciple de Gall ; — l'Infante, Victor Hugo et l'album du comte d'H***; — un vers doublement illustre. — Les Musées nouveaux et les anciens, — la vente du maréchal Soult. La Société des gens de lettres.

Les soirées du Cercle artistique et littéraire prennent un développement tel que les salons semblent déjà faire défaut au public nombreux qui s'y presse. Non-seulement il y a foule, mais encore foule choisie ; les célébrités les plus éminentes de l'émigration y assistent. Quelquefois, Victor Hugo, Dumas, Quinet, Michel de Bourges, David d'Angers et quelques autres s'y rencontrent et sont l'objet d'une curiosité attentive ; bien plus, nos jolies femmes, nos femmes à la mode s'éprennent d'un amour ardent pour la littérature. Les cours de M. Deschanel, un des hommes distingués de l'université de France, ancien professeur au collège de Versailles, semblent être la cause du déraillement qui s'opère dans les habitudes du grand monde. M. Deschanel est un causeur charmant, qui ne fatigue point son auditoire, s'en rend maître au contraire et le suspend à ses paroles avec une véritable puissance d'attraction. C'est en même temps un causeur lettré qui parle de Molière et du *Misanthrope*, de Jehan, de Meung et du *roman de la Rose* comme s'il eût vécu du temps de ces illustres immortels. On applaudit beaucoup à la justesse, au tact et à la délicatesse de ses aperçus.

Nous y applaudissons, en ce qui nous concerne, d'autant plus vivement, que nous considérons comme un bienfait immense ces cours publics destinés à propager le goût des lettres en Belgique. Aussi, quand nous voyons toutes ces nobles dames qui ont nom de W***, princesse de la T***, Q***, de L***, de B***, se mêler à ces fêtes de l'intelligence, nous ne désespérons pas de voir fermer un jour ces affreux bouges, espèces de *jambonnières* où l'on nous débite de la littérature au litre, moyennant cinquante centimes, et où l'on vous hurle des romances stupides entre deux pipes de tabac. Plaisirs ignobles, stériles, où l'on n'a que de mauvaises habitudes à prendre et de puantes odeurs à rapporter.

A ce double point de vue de la pipe et du faro, la fusion projetée entre le *Cercle* et *la Loyauté* nous a toujours fait peur, et nous apprenons aujourd'hui avec plaisir que ces deux sociétés, ayant eu l'une contre l'autre de mutuelles défiances, se sont rendu leur parole. Le mariage n'aura pas lieu. *La Loyauté* a eu peur des goûts trop artistiques du Cercle; le *Cercle* a frémi des habitudes trop bourgeoises de *la Loyauté*. Puis aussi *la Loyauté* mettait, dit-on, pour condition à la fusion que le *Cercle artistique et littéraire* perdrait son nom. Sans doute, la Loyauté est une belle chose, et la Société une réunion d'honnêtes gens qui se sont affublés d'un titre respectable ; mais qu'est-ce que cela prouve en littérature? On peut manger fort honnêtement des huîtres et faire une partie de wisth sans être artiste; mais, à coup sûr, M. Stas n'ira pas à *la Loyauté* parler *Galvanoplastie*, ni M. de Brouckère *économie politique*, et M. Fétis n'ira pas y faire l'*histoire de la musique*, ni MM. Borguet, Deschanel n'y pourraient point parler littérature. Cela jurerait horriblement. M. Place y rencontrerait des bosses phrénologiques extraordinaires, et son très-charmant cours ne serait pas apprécié. La fusion nous paraît donc assez heureusement impossible. C'est une idée à reprendre et un local plus convenable à chercher. Quelle bonne aubaine pour le *Cercle* si le *Casino*, le *Jardin des fleurs* ou la *Philharmonie* pouvaient se nettoyer de leur crasse et de leur fumée. Comme on donnerait de belles soirées littéraires et artistiques dans ces salles aujourd'hui si noires et si parfaitement *culottées*. — Passez-moi ce mot hideux qui est tout de circonstance. — Comme les fleurs y seraient bien plus belles, la littérature plus charmante et les cours plus suivis ! Nos dames devraient réellement ourdir entre-elles cette petite conspiration, afin de soustraire leurs maris aux joies de l'estaminet. Tout le monde y gagnerait indubitablement, et ce serait une belle conquête entreprise au profit des lumières et de la civilisation.

Nos illustres proscrits ne se font pas voir seulement au Cercle, ils dînent en ville, vont en soirée où on leur tend le traquenard de *l'album*. L'album joue un grand rôle aujourd'hui dans nos salons ; on fait des bassesses pour obtenir un distique de Victor Hugo ou un bon mot d'Alexandre Dumas. Voici un fait charmant qui nous a été raconté par la fée Urgelle qui assiste assez volontiers à ces sortes de réunions.

A la suite d'un dîner où se trouvaient Victor Hugo et quelques personnages célèbres de l'aristocratie bruxelloise, on le pria de laisser un souvenir de son passage sur un très-bel album que lui remit son amphitryon. Le grand poëte, qui est aussi charmant que courtois, et homme de goût par excellence, jeta les yeux sur quelques pages de ce livre, où il trouva de très-beaux vers signés de l'Infante d'Espagne.

Aussitôt il détacha une de ces perles précieuses, la prit au bout de sa plume, et la fixa de nouveau sur le papier en la sertissant dans cette simple mais magnifique alvéole :

« Victor Hugo, » « *Après l'Infante.* »

Après l'Infante ! Quel monde d'idées renferment ces deux mots. Quelle courtoisie chevaleresque et en même temps quelle rayonnante considération. Puis, quel doux sentiment patriotique ! Voici ce bienheureux vers qui deviendra célèbre à un double titre :

« SOLEIL DE MA PATRIE, AU REGARD JOYEUX. »

C'est l'Infante regardant l'Espagne ; c'est Victor Hugo pensant à la France ; c'est l'aristocratie de la gloire disant à l'aristocratie du nom trois choses charmantes en deux mots. — Infante vous avez eu une pensée pour votre patrie, je l'ai comme vous : poëte et femme, vous l'avez exprimée noblement, hardiment, avec talent; je suis heureux de l'exprimer de même après vous et de la sceller de mon nom.

Ce vers là peut s'apprêter à faire un voyage de long cours, car il est évident qu'il fera le tour du monde.

—

Dans notre précédente livraison, nous avons parlé de nouvelles salles devant s'ouvrir au Musée pour les dessins des grands maîtres, les gravures, etc. Voici ce que dit à cet égard un journal de Bruxelles :

« Pour le moment, ces travaux sont l'objet d'une discussion, et ils sont suspendus. Il paraît que dans le projet primitif, on conservait la lumière au moyen des fenêtres existantes. Mais la commission instituée pour l'inspection du travail trouve qu'une dépense de quelques mille francs de plus est nécessaire, au contraire, afin de *boucher les fenêtres* et éclairer du haut ce nouveau sanctuaire. Nous approuvons fort cette mesure. Pour faire mal la chose, mieux vaut ne pas la faire du tout. On peut juger déjà de l'effet ridicule de ce que l'on a pompeusement appelé le Musée des Antiques.

» S'il est facile d'énumérer les travaux d'art qui s'exécutent à Bruxelles, il est encore plus facile de causer de ce que l'on n'y exécute pas. Revenons un peu sur le local de l'Académie. Il est permis de le faire sans passer pour un diseur grognon.

» Le local est malsain, cela est prouvé. Trop surbaissé et privé d'air lorsque l'atmosphère est épaissie par la réunion des élèves et la chaleur chargée de vapeurs du luminaire, elle devient pestilentielle. Les professeurs, tous les hommes de talent qui se consacrent à l'éducation, en ont été affectés à diverses reprises; à tel point que plusieurs d'entre eux ont été forcés de demander des congés pour cause de santé, et que chaque soir il en est qui sont obligés de s'absenter. A tout instant, l'on constate de graves affections cérébrales chez les élèves. Dernièrement encore, on transportait à l'hôpital St-Jean un des bons élèves de la classe d'après la figure antique, atteint d'un transport au cerveau. Son état a été l'objet d'une étude sérieuse, et l'on n'a pas manqué d'accuser *le local de l'Académie*. On parle d'une enquête entreprise sur les lieux par une commission médicale, et plusieurs médecins ont déjà défendu à leurs clients de fréquenter les classes de dessin de la ville pour cause d'insalubrité.

» Devant de tels faits, le gouvernement et la ville seront-ils émus? Construira-t-on enfin un nouveau local ! Il n'y a pas de fonds, dit-on ; mais l'on a dépensé *trente mille francs* en location de planches à l'époque de l'exposition ; d'un autre côté, le Cercle artistique, au moyen

d'une fête, s'est créé une somme de *soixante et dix mille francs* sur les cent mille à peu près qu'il a dépensés pour une salle de bal; et l'on ne pourrait pas affecter une somme semblable chaque année pour élever un monument! Dans deux ans, le même embarras aura lieu pour le salon; la même dépense, perdue, engloutie à tout jamais, sera donc faite encore?

» Tandis que l'on peut, que l'on doit même construire un local qui pourrait tout à la fois : 1° servir d'Académie de dessin et de peinture; 2° donner gîte aux expositions des beaux-arts; 3° être affecté aux diverses cérémonies publiques. Enfin on en pourrait tirer parti pour des fêtes et pour toute espèce d'usages divers au profit des beaux-arts. Les moyens ne manqueraient pas si l'on se donnait la peine d'y penser. En tout cas, le terrain ne fait pas défaut. La rue de la Régence en contient un, situé entre le ministère de la justice et les bâtiments du Musée de l'Industrie, parfaitement convenable en tous points.

» Et lorsque Anvers et Gand, au résumé villes secondaires, puisqu'elles ne sont pas la résidence royale, possèdent de véritables palais pour leurs Académies, pour leurs expositions, il serait honteux qu'en cela Bruxelles restât longtemps encore au-dessous d'elles.

» Chaque ville pourtant, prise isolément, fait de grands efforts en Belgique pour que l'éclat des arts rejaillisse sur elle. Il semble que la plus petite cité ne soit pas indépendante, si elle aussi ne possède pas son salon des beaux-arts. De tous les points du pays, c'est une grêle d'expositions se succédant, s'ouvrant même dans le même moment. Est-ce un bien, est-ce un mal? Nous n'oserions trancher la question. Encourager la peinture de genre a peut-être un côté bon et utile; mais encourager les plus médiocres médiocrités, ceci est un tort que nous ne pardonnerons pas. C'est aussi la plus grande plaie de l'art lui-même.

» A peine l'exposition des *Amis des Arts* est-elle ouverte à Gand, que la *Société royale des beaux-arts et de littérature* — toujours à Gand, — annonce l'ouverture de son exposition annuelle pour le mois de juin.

» Mons ouvrira la sienne également au mois de juin, — ainsi que Namur. — Anvers sera pour le mois de juillet. Mais voici une de nos vieilles cités flamandes, notre vieux Louvain, tout coloré de mélancolie et de moyen âge, dont les monuments sont vieux de trente colléges, dont l'Hôtel-de-Ville se dresse pour planer sur le siècle comme une vieillerie toujours belle et toujours nouvelle; voici notre gothique Louvain qui s'avise aussi de se mettre à la mode du jour, et qui veut avoir son exposition des beaux-arts.

» Une exposition en 1852, quand on possède *les deux Avares* et *la Conversion de saint Paul!* Ombres des Otto Van Veen, des Hans Verbeek, des Schoreel, des Cornelis, des Van Eyck et des Hemmelinck, vous serez donc voilées un jour par les portraits en frac, les bottes vernies et les robes de satin du XIXe siècle! Mais vos bourgmestres l'ont dit, et au fait, si *le monde est une comédie, chacun y doit jouer son rôle*. C'est notre tour aujourd'hui. Or, le salon de Louvain s'ouvrira au commencement de septembre, le jour de la kermesse de la ville.

» Eh bien, malgré ces salons permanents, la peinture ne prospère pas, les ateliers chôment, les grands marchands reviennent de leur tournée étrangère assez mécontents, et l'engouement des amateurs éprouve un temps d'arrêt dans les ventes importantes. A propos de ventes, on nous écrit de Paris que, malgré l'annonce réitérée des journaux, il est à présumer que la collection du maréchal Soult ne sera pas vendue publiquement. Ce serait, en effet, une perte irréparable pour la France si ces tableaux étaient dispersés dans des mains étrangères.

» On nous assure que Louis-Napoléon veut les conserver à la nation française, parce que, d'une part, la galerie du maréchal contenant la plus admirable collection de l'École espagnole que l'on puisse réunir, il est jaloux de voir le Louvre possesseur de ces chefs-d'œuvre. En second lieu, ces richesses ayant été acquises par le maréchal lors des guerres de Napoléon, il semble qu'elles reviennent de droit à la nation sous l'égide de laquelle elles ont été conquises.

» On a beaucoup jasé sur la façon plus ou moins légitime dont l'illustre maréchal de l'Empereur avait réuni sa collection; mais on dit que l'art n'a rien à voir dans l'intime conscience des collectionneurs, et la défense du maréchal est dans l'anecdote bien avérée du tableau intitulé *la Cuisine*. Cette toile, d'après la chronique, aurait été donnée à l'illustre général par les religieux d'un couvent que l'épée de M. Soult avait sauvé du feu et du pillage. Ce trait à la Bayard s'est-il répété souvent dans la vie guerrière du possesseur? Ce qui est certain, c'est que les plus belles toiles de Murillo, de Vélasquez, de Ribera, sont chez le maréchal Soult.

» Espérons que l'on comprendra ici de la même manière l'importance de conserver dans le pays les œuvres réunies par des nationaux. Notre Musée de Bruxelles, entre autres, aurait bien besoin que quelques morceaux de maîtres vinssent remplir des lacunes existant dans cette collection. Ce n'est pas que nous voulions le déprécier; pris en détail, ce Musée renferme quelques belles et magnifiques œuvres, et la collection des gothiques, par exemple, est une des plus complètes que l'on puisse réunir. Des maîtres flamands, devenus fort rares, y déploient l'histoire curieuse de la peinture à une époque où la foi enfantait l'originalité, la physionomie et la sincérité mystique dans l'art.

L'Emancipation, — car c'est à elle que nous venons d'emprunter ces quelques faits, — a parfaitement raison; on ne s'occupe pas assez de nos collections publiques; des lacunes importantes et considérables s'y font sentir non-seulement au point de vue *historique*, mais au point de vue *artistique*. Les élèves manquent d'études, de moyens, de comparaison, et c'est là principalement qu'est le moyen d'action le plus puissant pour l'enseignement. De la comparaison naît la discussion, et de la discussion jaillit la lumière.

Il ne faudrait pas, toutefois, appliquer trop généralement cet axiome, car on serait souvent exposé à se tromper. Exemple : — La *Société des gens de lettres*, qui vient de s'éteindre, est morte pour avoir trop discuté. Pendant quatre années consécutives elle a *discuté* son règlement, et elle a succombé avant d'y avoir mis la dernière main. On a fait de tout dans cette société — excepté ce pour quoi elle avait été instituée : — de la littérature. La division est venue parce que tout le monde voulait être maître au logis; les uns demandaient que le *bulletin* fût fait de telle façon, les autres de telle autre; quelques-uns avaient pensé à faire un *bulletin politique*. Il est résulté de tout ceci un chaos au milieu duquel tout s'est effondré. Que les trois volumes qu'elle a publiés lui soient légers! Quant à nous, il nous a été impossible de les digérer. J. A. L.

RAPPORTS.

Rapport de la commission chargée de préparer les programmes des examens à exiger des lauréats du grand concours d'architecture (*).

MESSIEURS,

Par une dépêche qui a été communiquée à la classe des beaux-arts, dans sa séance du mois d'octobre dernier, M. le Ministre de l'intérieur nous a rappelé l'invitation qu'il nous avait adressée, en juin 1850, de lui présenter un programme des matières qui feront l'objet de l'examen auquel seront soumis les lauréats des grands concours, y compris celui d'architecture.

Vous vous souvenez, Messieurs, qu'à la suite des rapports de vos commissaires, et après une discussion approfondie, vous avez cru devoir vous borner à donner votre avis sur ce qui concerne les concours de peinture, de sculpture et de gravure exclusivement, vous réservant d'examiner et de traiter à part les questions que soulève le concours d'architecture.

Le rapporteur de votre commission s'exprimait en ces termes, dans la séance du 4 juillet 1850 :

« Il m'a semblé, Messieurs, qu'il fallait aller au plus pressé et s'occuper, en premier lieu, de ce qui concerne le programme du concours de peinture, réservant pour un examen tout particulier

(*) La Commission se composait de MM. Partoes, Roelandt, Suys, Quetelet et Alvin, rapporteur.

les questions qui se rapportent à l'enseignement de l'architecture. Les considérations qui vont suivre auront, en conséquence, le concours de peinture pour objet spécial. Peut-être jugerez-vous que ce que je vous propose d'exiger du peintre pourrait être également imposé au sculpteur et au graveur; mais quant à l'architecte, il faudra un programme tout différent, et je crois devoir le dire dès à présent, il ne me paraît pas que l'on puisse, à l'égard de ce dernier concours, se dispenser d'un examen préalable. Les considérations qui vous ont décidés à repousser l'examen préalable, lorsqu'il s'agit du concours de peinture et de sculpture, perdraient toute leur valeur, si l'on voulait les appliquer au concours d'architecture. J'insiste donc, Messieurs, pour que vous écartiez, quant à présent, cette partie de la question; elle ne ferait aujourd'hui que compliquer, sans utilité, une discussion qui, restreinte dans les limites où j'ai cherché à la renfermer, présente déjà d'assez grandes difficultés. »

L'année 1853 a été assignée au grand concours d'architecture, et le Gouvernement ne peut tarder plus longtemps à publier les conditions de cette lutte, afin que les concurrents qui s'y préparent ne soient point pris au dépourvu.

La commission, à qui vous avez confié le travail relatif à la préparation des programmes, s'est réunie le 16 décembre, afin que son rapport pût vous être présenté à la séance du mois de janvier. Rapporteur désigné à l'avance, afin d'éviter les retards, j'avais réuni les éléments sur lesquels devaient porter les délibérations de mes collègues. Les fonctions que j'ai longtemps occupées au département de l'instruction publique m'ayant associé à tous les travaux relatifs à l'organisation et à la direction de l'école de génie civil, et m'ayant permis d'apprécier les vastes connaissances et le jugement sûr de notre confrère, M. Lamarle, inspecteur de cette école, je n'ai point hésité à réclamer le concours de ses lumières, et je me fais un devoir de déclarer que les bases de mon travail m'ont été fournies par le savant professeur.

Dans la séance du 16 décembre, à laquelle n'assistaient, avec le rapporteur, que MM. Roelandts et Suys, nous avons successivement examiné les principales questions, et les projets de programme ont été provisoirement arrêtés après quelques modifications. Nos conclusions vous auraient été soumises à la séance de janvier, si des motifs dont j'ai eu l'honneur de donner avis à l'Académie, ne m'avaient obligé de m'absenter ce jour-là. Je vais donc m'acquitter aujourd'hui d'une tâche que, plus que personne, je regrette d'avoir été contraint de différer.

La nécessité de soumettre à un examen préalable les aspirants au grand prix d'architecture n'a rencontré aucune objection. En décidant, en juillet 1850, que les peintres, les sculpteurs et les graveurs seraient admis au grand concours sans examen préalable, vous avez eu soin de faire remarquer qu'il existe une différence essentielle entre ces artistes et les architectes. La réserve que vous avez insérée dans votre rapport tranchait déjà en quelque sorte la question.

En effet, il est un grand nombre de connaissances positives que l'architecte ne peut ignorer, sous peine de demeurer tout à fait au-dessous de sa mission et de compromettre les travaux dont il pourrait être chargé. Proclamer un jeune architecte lauréat, c'est le signaler à l'attention publique, c'est couvrir ses travaux, en quelque sorte, de la garantie de l'État, qui s'assume par ce fait une certaine responsabilité. En raison de cette responsabilité, l'État contracte l'obligation de prendre les précautions que nous plaçons dans l'examen préalable.

Il y a dans l'art de l'architecte deux parties bien nettement distinctes : l'*art*, proprement dit, qui réside particulièrement dans la richesse de l'invention, dans le goût des détails, qui frappe et charme les yeux, et la *science*, qui donne aux œuvres les conditions de durée matérielle. L'architecte doit être à la fois *artiste* et *constructeur*, je devrais plutôt dire ingénieur. Or, les épreuves exigées jusqu'aujourd'hui dans nos concours d'architecture ne portent que sur le côté pittoresque, si je puis m'exprimer ainsi, de l'art de l'architecte. Il a pu souvent arriver que le résultat de la lutte fût de décerner un diplôme d'architecte à un lauréat auquel toutes les conditions scientifiques faisaient défaut. C'est ce que le Gouvernement a voulu éviter, c'est ce qui nous porte à vous proposer l'examen préalable comme un des moyens d'arriver au but désiré.

Dans la tâche qui nous a été assignée, deux écueils devaient être évités. Dispenser les lauréats de faire preuve de connaissances scientifiques, c'était s'exposer à n'envoyer à l'étranger que des dessinateurs incapables de comprendre et, par conséquent, d'étudier avec fruit les monuments de l'art qu'on leur propose pour modèles; c'était au moins les contraindre à des études pénibles pour suppléer au défaut de notions acquises dans les sciences mathématiques, physiques et naturelles et dans l'art de la construction; c'était enfin s'exposer à ne former que des dessinateurs d'architecture. D'un autre côté, se montrer trop exigeant, c'est peut-être décourager des vocations précieuses; car il ne faut pas non plus confondre l'architecte avec l'ingénieur : le premier doit être éminemment artiste, artiste avant tout; le second est avant tout un savant; la science théorique doit être pour lui la base et le contrôle de toutes ses opérations pratiques. Aussi les études auxquelles on oblige ce dernier sont-elles très-longues et très-dispendieuses; elles exigent six années après les humanités. Il ne pouvait entrer dans la pensée de personne d'imposer un pareil programme aux lauréats du concours d'architecture.

Nous vous proposons, Messieurs, deux programmes. L'un comprend les connaissances élémentaires sans lesquelles il n'y a point d'éducation libérale. Elles devraient être exigées, au préalable, des concurrents qui se présentent pour disputer la palme.

L'autre comprend des matières plus relevées; il servira de base à l'examen auquel le lauréat sera soumis avant de partir pour l'étranger.

Cette division de l'examen est de toute équité; l'on ne pouvait exiger l'ensemble des connaissances ci-dessus indiquées de tous les concurrents indistinctement; mais le lauréat, celui à qui le Gouvernement assure de grands avantages pendant plusieurs années, doit, avant d'entrer en jouissance de sa pension, donner la preuve qu'il les possède toutes.

Le programme n° 1 comprend en mathématiques, en physique, en mécanique, en histoire et en littérature les notions théoriques qu'ont acquises d'ordinaire non-seulement tous les jeunes gens qui ont fait leurs études d'humanités, mais même ceux qui ont parcouru les cours des écoles moyennes et des écoles industrielles et commerciales. Nous ne croyons pas devoir nous étendre davantage sur l'indispensable nécessité de ces connaissances pour tout homme qui aspire à entrer dans une profession libérale.

Le programme n° 2 comprend des connaissances plus relevées, mais restreintes dans les strictes limites de leur utilité pratique. C'est moins la science que l'application de la science.

En parcourant ce programme, il vous sera facile de vous convaincre qu'on n'y a fait entrer que les objets de la plus indispensable nécessité.

Votre commission ne s'est point dissimulé que, surtout dans les premiers temps, il arrivera souvent que les lauréats ne seront pas prêts à répondre à l'examen final. Mais nous nous sommes rappelé les intentions toutes bienveillantes du Gouvernement à l'égard de nos artistes; et, d'ailleurs, ce qui a été arrêté pour les peintres, les sculpteurs et les graveurs, peut, avec autant de raison, être réclamé en faveur des architectes. Un délai d'un an à 18 mois pourrait être accordé au lauréat qui ne serait point en état de satisfaire à l'examen. Ce délai suffirait pour l'acquisition des connaissances indiquées dans le programme n° 2, et le pays possède, dans l'école du génie civil de Gand, un enseignement tout organisé dont les lauréats pourront faire leur profit.

La commission est donc d'avis que le Gouvernement soit invité à procurer au lauréat, qui aurait besoin d'un complément d'instruction, le moyen de l'acquérir.

Votre commission a, en conséquence, l'honneur de vous pro-

poser de répondre au Département de l'intérieur par l'envoi des deux projets de programme ci-annexés, en accompagnant cet envoi des considérations développées dans le présent rapport.

I.

Programme des connaissances à exiger pour l'admission au grand concours d'architecture.

1. Arithmétique.
2. Géométrie élémentaire.
3. Trigonométrie rectiligne.
4. Usage des tables de logarithmes.
5. Algèbre élémentaire, jusques et y compris le binôme de Newton.
6. Géométrie descriptive, y compris la perspective, les ombres, la coupe des pierres et la charpente.
7. Mécanique élémentaire et principes généraux de la dynamique.
8. Physique élémentaire.
9. Architecture civile.
10. Principes de la langue française.
11. Notions générales de l'histoire ancienne ; histoire moderne, dans ses rapports avec les provinces belgiques.

II.

Programme des connaissances à exiger des lauréats, avant leur départ pour l'étranger.

1. Construction. — *a.* Lever, nivellement, évaluation des travaux de terrassement.

b. Connaissance des matériaux ; leur nature, leurs qualités, leurs défauts. Résistance des maçonneries, des massifs poussés latéralement, des bois, du fer et de la fonte, en pièces isolées ou réunies.

c. Méthodes graphiques donnant la solution des divers problèmes relatifs à la stabilité des voûtes.

d. Méthodes d'exécution des terrassements, des sondages, des fondations, des ouvrages en maçonnerie, des charpentes de comble.

e. Chaux, ciments, pouzzolanes, mortiers, bétons.

f. Rédaction des projets. Devis, cahiers des charges, sous-détails des prix, détail estimatif de la dépense.

2. Machines. — *a.* Description des divers engins employés dans les constructions.

b. Équilibre des machines simples eu égard aux résistances passives.

c. Quantité d'action que peuvent fournir les moteurs animés dans les divers genres de travaux.

3. Physique industrielle. — *a.* Théorie des cheminées, description et construction des divers appareils de chauffage, calorifères à air chaud, à vapeur, à eau chaude.

b. Ventilation.

c. Théorie de l'acoustique, appliquée à la construction des édifices destinés à la parole, tels que salles d'assemblée, de concert, de spectacle.

4. Technologie du constructeur. — Notions sur les divers arts et métiers qui ont pour objet la préparation et la mise en œuvre des matériaux employés dans les constructions.

5. Histoire de l'architecture.

Après une discussion à laquelle prennent part MM. Geefs, Roelandt, Quetelet, Stas et le rapporteur, les conclusions du rapport sont adoptées.

NUMISMATIQUE.

De toutes les sciences que cultive l'Europe et dans lesquelles notre Belgique entre pour une si large part, il en est peu d'aussi courtisées en ce moment que la numismatique. Le goût des monnaies et des médailles atteint réellement des proportions énormes. C'est la science à la mode, et l'on peut dire, sans risquer de se tromper, que le nombre des numismates est dix fois plus considérable aujourd'hui qu'il ne l'était il y a un quart de siècle. On s'arrache pour ainsi dire les monnaies et les médailles, on les recherche avec avidité chez les brocanteurs, chez les orfévres, chez le cultivateur qui les rencontre en bêchant son champ; que dis-je, on fait des fouilles tout exprès pour les arracher au sein de la terre!

Ce zèle est louable. On s'en convaincra facilement quand on réfléchira que l'histoire, commentée, approfondie, est de notre temps une des bases de l'éducation publique, et que ces petits monuments en sont les preuves matérielles.

L'archéologue entouré de ses monnaies peut se croire transporté à l'époque où elles furent fabriquées : il y trouve tous les caractères de ces temps éloignés, jusqu'aux costumes des personnages, la forme des instruments, etc., etc.

L'artiste n'y remarque-t-il pas siècle par siècle le progrès ou le déclin de l'art?

Aussi, ces avantages bien appréciés, la Belgique s'est enrichie depuis une dixaine d'années de quantité de cabinets très-remarquables ; et, chose digne de louange, presque toutes nos villes s'occupent maintenant de former des médaillers.

La numismatique du moyen âge semble l'emporter aujourd'hui sur ses deux rivales l'antique et la moderne, et c'est la partie nationale qui partout obtient la préférence. Ainsi, pour notre Belgique, on forme des collections moyen âge soit pour la Belgique en général, soit pour l'une ou l'autre de ses provinces. Il en résulte que les monnaies de la Flandre proprement dite sont particulièrement recherchées par les amateurs de nos contrées.

Néanmoins, les deux premières branches, et notamment la numismatique antique, sont loin d'être négligées : la Belgique possède des cabinets de médailles grecques et romaines qui peuvent entrer en concurrence avec les plus beaux cabinets en ce genre de France et d'autres pays; seulement, le plus grand nombre des amateurs penche aujourd'hui vers le moyen âge, peut-être à cause de la grande rareté et de l'excessive cherté des belles pièces antiques.

Ici, pour nos Flandres, le zèle et l'émulation qu'on met à recueillir les pièces flamandes, en augmentent journellement le prix; leur valeur va quelquefois jusqu'à une hauteur exorbitante. A cette occasion nous ne pouvons mieux faire que de citer la vente du cabinet de feu M. E. Jonnaert, qui a eu lieu a Gand le 19 février dernier. Ce jeune amateur, né parmi nous, mais établi à Gand et enlevé, hélas, trop tôt à la science, était parvenu à former dans l'espace d'une dizaine d'années, une collection de monnaies de la Flandre, des plus remarquables par son ensemble et aussi par la rareté de plusieurs de ces exemplaires. Ces belles pièces ont été vivement disputées entre les amateurs belges et étrangers. Nous donnons ici le prix de quelques-unes :

Un denier d'argent d'Ypres du XIIe ou XIIIe siècle a été vendu	31	fr.
Un autre » de Bruges »	36	»
Un autre de Gand »	43	»
Une maille d'Alost »	86	»
Une maille de Bergues-St-Winox »	88	»
Un denier de Philippe d'Alsace pour Gand	40	»
Un esterlin de Gand de Robert de Bethune	37	»
Un gros tournois du même	80	»
Un denier du même pour Termonde	40	»
Un esterlin du même aussi pour Termonde	145	»
Et finalement un gros au portail de Jean de Namur, frappé pendant la captivité de Gui de Dampierre	360	»

D'autres ventes, peu antérieures à celles-ci, ont produit le même résultat. A celle de M. le comte d'Hane de Leeuwerghem, qui a eu lieu il y a peu d'années, un vieil heaume de notre comte Louis de Male a été poussé jusqu'à 440 fr., et un franc à pied du même jusqu'à 338 francs.

Mais ces prix, quelque élevés qu'ils soient, sont encore bien loin d'égaler ceux de certaines médailles antiques : pour en donner un simple échantillon, nous citerons la vente assez récente de Thomas-Thomas, à Londres, où une Julie, fille de Tite, en argent, a produit 1,198 francs; un Antiochus I, roi de Syrie, 1,530 fr. ; un statère de Clazomène, 1,708 fr.; une médaille d'or d'Éphèse, 2,575 francs; un Alexandre le Grand, inédit, en argent, 2,856 fr., et une Bérénice, reine d'Égypte, 4,207 francs!

Ce peu d'exemples suffiront, pensons-nous, pour faire connaître jusqu'où va aujourd'hui le goût de la numismatique et combien il importe d'empêcher que des pièces rares et précieuses ne passent au creuset ; ce qui, il est pénible de le dire, n'arrive que trop souvent.

Si le goût des monnaies et des médailles augmente journellement, le nombre des ouvrages qui en traitent s'accroît dans la même proportion. A chaque instant on voit éclore d'excellents traités de numismatique; chaque pays fournit sa part. Nous ne nous chargerons pas d'en donner ici le catalogue; ce serait un travail fastidieux et peu utile, du moins quant aux pays étrangers à la Belgique. Nous recommanderons seulement aux amateurs qui s'occupent de numismatique *antique* les deux précieux ouvrages, quoique déjà un peu anciens, du célèbre Mionnet : l'un sur les médailles des villes, peuples et rois, dites médailles grecques; l'autre

traitant spécialement des médailles romaines. Ces deux ouvrages, outre la description exacte de chaque pièce, en donnent la valeur vénale.

En ce qui concerne les médailles romaines des familles consulaires, nous leur conseillerons de prendre pour guide le recueil tout nouveau de Gennaro Riccio, de Naples, et l'essai de M. de Sau pour la partie byzantine.

La plupart de nos provinces belges possèdent aujourd'hui des traités spéciaux, s'occupant particulièrement des monnaies qui y ont eu cours durant le moyen âge; mais les deux ouvrages généraux, en ce qui concerne le moyen âge de la Belgique, que nous recommandons le plus vivement aux amateurs, et surtout aux commençants, sont : *la notice sur le cabinet monétaire de S. A. le prince de Ligne*, rédigée par M. le professeur Serrure, et celle *sur les anciennes monnaies de la Belgique faisant partie de la collection des médailles de l'université de Gand*, rédigée par le conservateur Denduyts. Le premier de ces deux excellents catalogues a pour avantage d'ajouter à la description de chaque pièce le degré de rareté qui doit lui être attribué.

Nous ne pousserons pas plus loin ces remarques; seulement, nous dirons aux jeunes gens : Appliquez-vous à la recherche de ces monuments curieux de notre civilisation passée; achetez-les, pendant qu'ils sont encore à des prix modérés, car leur valeur augmente journellement: l'étranger les recueille avec avidité et les attire chez lui.

L'étude de la numismatique n'a rien d'effrayant, elle est paisible et facile; les recherches que vous serez obligés de faire dans les auteurs qui en traitent, vous fortifieront dans l'histoire sans vous fatiguer l'esprit. Vous accumulerez insensiblement, et en vous amusant, un petit trésor qui plus tard aura une valeur réelle; bref, vous ne pourrez jamais mieux employer vos loisirs.

***

VARIÉTÉS.

Nouvelles des arts et de la littérature.

ACADÉMIE ROYALE D'ANVERS. — *Concours du prix de Rome.*

Le conseil d'administration porte à la connaissance des artistes :

Que l'époque de l'ouverture du concours, auquel est attachée, pendant quatre ans, une pension annuelle de 2,500 fr., est fixée au 5 mai prochain.

Conformément à l'arrêté royal du 29 décembre 1851, la branche des beaux-arts, appelée à concourir en 1852, est la peinture.

Tout artiste belge ou naturalisé qui n'a pas atteint l'âge de 30 ans peut être admis à concourir.

Le nombre des concurrents est limité à six. Il y aura un concours préparatoire, si le nombre des élèves inscrits dépasse celui de six.

Outre le grand prix, il peut être décerné un second prix et une mention honorable.

Le second prix consiste en une médaille d'or de la valeur de 300 fr.

Il peut être accordé en partage, ainsi que la mention honorable.

Les artistes qui se proposent de prendre part à ce concours, devront s'adresser par écrit, ou en personne, au conseil d'administration, au plus tard quinze jours avant la date fixée pour l'ouverture et produire un extrait de leur acte de naissance.

—

VILLE DE MONS.

EXPOSITION TRIENNALE DE PEINTURE, DE SCULPTURE, ARCHITECTURE, ETC.

Cette exposition sera ouverte le 7 juin 1852, deuxième jour de la fête communale de Mons.

Le public sera admis à la visiter pendant un mois.

Seront reçus à l'exposition tous les objets d'art, en peinture, sculpture, architecture, dessin, ou gravure, parvenus, avant le 31 mai, à l'adresse du secrétaire de la commission directrice du Musée (M. A. Demarbaix), à l'Hôtel-de-Ville.

Ne seront pas admis les ouvrages qui ont déjà été exposés à Mons, ou qui ne seraient que de simples copies, et ceux qui seraient contraires à la décence ou au bon ordre.

Les tableaux, dessins et gravures devront être convenablement encadrés et emballés.

La commission directrice du Musée est chargée de la réception ou du refus des objets envoyés à l'exposition, des soins à donner à l'ouverture des caisses, au placement et au réemballage des tableaux, etc., enfin de tous les détails de l'exposition.

Les frais de transport et ceux de réexpédition sont à la charge des exposants. Toutefois, il sera fait des démarches pour obtenir la remise totale ou partielle de ces frais.

La commission choisira parmi les objets exposés ceux à acquérir pour être tirés au sort entre les membres de la Société d'encouragement du Musée.

Elle indiquera en outre à l'administration ceux qui lui paraîtraient pouvoir être achetés pour le Musée.

Elle est aussi chargée d'organiser des souscriptions particulières pour l'achat et le tirage au sort d'objets choisis, à cet effet, parmi ceux exposés.

Dans les acquisitions à faire, la préférence sera donnée aux ouvrages qui à un mérite égal joindront celui de ne pas avoir été exposés ailleurs.

Il sera fait des démarches près du gouvernement, à l'effet d'obtenir soit des subsides, soit des commandes.

Les artistes exposants devront faire connaître d'une manière précise leur domicile. Ceux qui désireront vendre leurs œuvres en indiqueront le prix à la commission.

—

Un de nos habiles peintres d'histoire, M. Eugène Van Maldeghem, vient de déposer un instant la palette pour produire, à l'aide du crayon, une œuvre destinée à se répandre et à se populariser. L'artiste a réuni dans une composition tous les portraits de la famille royale : d'une part, le Roi et la Reine; de l'autre, les princes et la jeune princesse.

Chacun de ces portraits est non-seulement remarquable par la ressemblance, mais encore par la distinction, le goût et la vigueur d'exécution. Nous n'avons rien à ajouter à l'énumération de ces qualités : il sera sans doute superflu d'insister sur les regrets et les espérances que la belle estampe lithographique de M. Van Maldeghem éveille par son aspect, et, par suite, sur le succès qui lui est nécessairement acquis.

—

BRUXELLES, 14 *février*. — La restauration de la fontaine de *Manneken-Pis* est maintenant complète. Une grille gracieuse aux contours ondulés enferme une vasque en pierre de taille un peu trop massive peut-être, et où l'eau tombe on ne sait d'où. En outre, *Manneken-Pis*, tout en conservant son rôle de doyen des bourgeois de Bruxelles et de monument d'ornementation, va devenir un monument d'utilité publique. Des deux côtés de la grille on vient d'établir des tuyaux d'écoulement à jet volontaire, qui par la pression d'un bouton de cuivre, donneront en abondance une eau claire et limpide.

—

A l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles, on remet en place le grand tableau de Janssens, qui orne le plafond de la salle des réunions du conseil communal et qui représente l'Olympe : ce tableau vient d'être complétement restauré par M. Leroy.

—

MM. Delevingne et Callewart, éditeurs, viennent de faire paraître un *Recueil de documents officiels concernant l'exposition universelle de Londres et l'exposition générale des beaux-arts de Bruxelles*. Ce recueil est précédé d'une notice statistique sur les expositions en Belgique.

Les expositions de l'industrie nationale ont eu lieu successivement

le 1er août 1820, à Gand,	360	exposants.
Le 20 septembre 1824, à Tournay,	210	—
1825, à Harlem,	. . .	—
1830, à Bruxelles,	842	—
1835, —	641	—
1841, —	1,015	—
1847, —	1,070	—

Indépendamment des expositions centrales qui réunirent à Bruxelles des producteurs de toutes les provinces, il y a eu depuis 1830 plusieurs expositions provinciales ou simplement locales : parmi les premières, nous citerons particulièrement l'exposition des Flandres en 1849 (628 exposants, dont 434 de la Flandre orientale et 194 de la Flandre occidentale), et celle du 7 septembre 1851 de la province de Hainaut (453 exposants).

La première exposition nationale des produits de l'agriculture a été instituée en 1847. Elle a été dirigée par la Société royale Linnéenne d'agriculture de Bruxelles. La première section (produits agri-

coles) se composait de 1,081 exposants. La deuxième section (animaux domestiques) comptait 322 exposants. La troisième section (fruits, légumes, fleurs) avait 306 exposants.

Un arrêté royal du 20 janvier 1848 a décrété que tous les cinq ans il sera ouvert à Bruxelles, à l'époque des fêtes anniversaires de septembre, une exposition publique des produits de l'agriculture, de l'horticulture et des industries qui s'y rattachent directement.

Depuis 1830, sept expositions des beaux-arts (y compris l'exposition générale) ont eu lieu à Bruxelles.

Le salon de	1833	a réuni	482	ouvrages dont	409	tableaux.
—	1836	—	610	—	451	—
—	1839	—	813	—	506	—
—	1842	—	919	—	602	—
—	1845	—	982	—	616	—
—	1848	—	1,186	—	907	—
—	1851	—	1,479	—	1,059	—

—

On écrit de Gand :

Hier matin a eu lieu, au palais de l'Université, l'ouverture de l'exposition de peinture de la Société des Amis des beaux-arts, Cette exposition, nous croyons l'avoir dit déjà, promet d'être très-brillante. Parmi les tableaux reçus jusqu'ici, on en compte de MM. Achenbach, Lindlar, Meyer, Guernier, Kannemans, Pleysier, Koster, Van Schendel, Braekeleer, Adèle Kindt, Schaeffels, Lehon, Francia, Jacob Jacobs, Delvaux, Const. Wauters, Clevenberg, Th. Canneel, Ed. De Vigne, Geirnaert, Firmin Bouvy, Wulfaert, De Maertelaere, Boulanger, A. de Pauw, etc.

La commission, nous assure-t-on, attend en outre des tableaux de MM. Gallait, Meisonnier, Hunin, Verboeckhoven, Venneman, Van Lerius, Henri et Adolphe Dillens, Stevens, Serrure, Carolus, Semers et Verheyden.

—

On écrit de Namur : Au 1er juin, l'*Union commerciale et industrielle* de notre ville ouvrira un bazar d'objets d'industrie, ainsi qu'une exposition de tableaux, sculptures, gravures, etc.

Pour ce qui concerne l'industrie, on n'admettra que les objets fabriqués par les habitants de la commune; pour les beaux-arts, il suffit d'être né à Namur.

Une grande loterie sera organisée avec l'autorisation communale, afin d'acheter le plus grand nombre possible des objets exposés.

—

M. Antoine Clesse, l'ouvrier poëte de Mons, vient de mettre au jour un charmant petit volume qui sort des presses de M. Delfosse, et qui renferme un choix intelligent des chansons qui ont paru à différentes époques et ses œuvres nouvelles. Parmi ces dernières, les *chansons populaires* méritent une attention toute spéciale.

—

On écrit de Grammont, le 9 mars : Les premiers jours de mars ont amené à notre hôtel de ville un grand nombre de curieux pour voir une petite mais bien intéressante collection de tableaux que notre compatriote M. Eugène De Block y avait exposés en faveur des pauvres de sa ville natale.

Une toile historique représentant Sainte-Claire, grandeur naturelle, debout et en extase à côté du Saint-Sacrement, paraît avoir produit le plus grand effet. L'ensemble en est simple, noble et religieux ; rien de plus saisissant que cette belle figure tout absorbée en Dieu.

La ville de Grammont se croit heureuse de posséder cette charmante production qui lui rappellera le souvenir d'un de ses plus glorieux enfants.

—

De jeunes artistes, qui fréquentent habituellement le café des Arts, galeries Saint-Hubert, ont eu l'idée d'embellir la grande salle de cet établissement. Ils ont orné de peintures à l'huile huit grands médaillons, dont les sujets sont :

La *Colonne vénitienne*, par Dellacua ; un *Fumeur zélandais ayant près de lui son chien*, par A. Thielens ; une *Rêverie*, effet de lumière, par E. Leclercq ; le *Pêcheur de Goëthe*, par J. Stallaert; une *Fantaisie*, par Gustave Dejonghe ; *Deux jeunes enfants bretons*, par Willebrandt ; la *Déclaration sous Louis XV*, par Polli ; une *Ruine au clair de lune*, par Vanderhecht.

Ces tableaux ont été découverts hier, et dans la soirée il y avait foule pour les admirer.

—

Nous lisons dans les grands journaux l'étrange nouvelle que voici :

La Société des Gens de lettres belges cesse d'exister. Après six années d'honorable existence, à la suite des fâcheuses zizanies qui ont éclaté récemment dans son sein, la dissolution de ce corps littéraire a été prononcée d'office hier, sur la proposition d'un des membres fondateurs de la Société.

» Il a été décidé à l'unanimité qu'il serait, par circulaire, donné avis de cette mesure aux littérateurs de la province, et que dans le cas où la majorité des intéressés ne protesterait pas, d'ici au 4 avril prochain, contre la résolution prise, la dissolution serait regardée comme un fait accompli.

La liquidation commencera immédiatement après, et le restant des fonds sera versé dans la caisse centrale des Beaux-Arts, ainsi qu'on l'a annoncé dans le principe. Ceux qui auraient quelques réclamations à faire peuvent, dès à présent, s'adresser au secrétaire de la société, rue du Pont-Neuf, 21, à Bruxelles. »

Nous avouons ne pas comprendre une semblable mystification. Accomplir ou laisser accomplir des actes de cette nature, c'est vouloir se couvrir de ridicule et le déverser sur les membres de la Société qui ne prennent point part à toutes ces petites coteries de vanités blessées. Quant à nous, nous protestons, non-seulement pour le fait de la dissolution, mais plus encore pour la manière grotesque dont on en informe le public. Quand on a des plaies honteuses à cacher, on ne les montre pas à tout propos ni au premier venu !

—

La société royale pour l'encouragement des beaux-arts, à Anvers a pris la décision suivante :

« Pour l'exposition qui doit s'ouvrir le 3 du mois d'août prochain, la société remboursera à tous les statuaires belges, domiciliés en Belgique, les frais de transport par roulage, chemin de fer ou bateau, des œuvres de sculpture en pierre ou en marbre destinées au salon.

« Les artistes resteront chargés du soin de l'emballage à la fin de l'exposition ; et la société n'entend encourir aucune responsabilité pour les dommages qui pourraient arriver aux objets.

« En vertu de cette décision, les sculpteurs participent, pour toute œuvre importante, à la franchise de port assurée jusqu'ici aux peintres par l'établissement de dépôts dans différentes villes du pays.

« Le délai de rigueur pour l'arrivée des objets à Anvers est irrévocablement fixé au 25 juillet. »

—

Étranger.

La prochaine exposition des beaux-arts au Palais-National paraît devoir être des plus brillantes, si l'on en juge par le mérite des artistes qui doivent y prendre part, et dont voici une courte nomenclature :

M. Chasseriau donnera une Desdemone ; M. Roqueplan, Jeunes Filles des Pyrénées ; M. Cogniard, un Grand combat de Taureaux ; M. Jeanron, une Suzanne et des Tableaux maritimes; M. Armand Leleu, un Forgeron ; M. Fr. Millet, une Scène biblique ; M. Couture, les Enrôlés volontaires; Mlle Rosa Bonheur, des Animaux au pâturage ; M. Héboin, Femmes du territoire de Constantine à une fontaine ; M. Chaplin, Portraits de M. et Mme de V...; M. Jules Dupré, un Paysage ; M. Louis Duveau, l'auteur du Doge Foscari, deux sujets de Légendes bretonnes ; M. Hébert, l'auteur de la Malaria, un portrait de Femme espagnole ; M. Fiers, des Mariages des environs de Saint Denis et des Pâturages des Plaines d'Aumale ; M. Corot, des Baigneuses au soleil couchant, une Rue de la Forêt de Fontainebleau, et une Rue du port de La Rochelle ; M. Eugène Isabey, une Procession au temps de Charles IX, dans une ville pestiférée; M. Ph. Rousseau, le Rat qui se retire du monde, et une Basse-cour; M. A. Giroux, des Chevaux de halage, et une Scène du Marché aux Chevaux ; M. Guillemin, la Prudence aux prises avec la Misère; M. Troyon, un Paysage au Printemps, et une Marche d'Animaux à travers un Gué.

Parmi les exposants, on cite encore MM. Pils, Hoguet, Lambinet, Lavieille, Daubigny, Villevieille, Liern, etc.

MM. Ingres, Paul Delaroche, Decamps, Ary Scheffer, Horace

Vernet. Diaz, Théodore Rousseau et quelques autres maîtres s'abstiennent, dit-on, pour cette année, de prendre part à l'exposition.

Parmi les sculpteurs nous citerons M. Etex, qui exposera un groupe en marbre représentant la *France implorant le secours du ciel à l'époque de l'invasion du choléra ;* — M. Barye, un *Jaguar* en bronze ; — M. Clesinger, un groupe de figures ; — M. Frémiet, un groupe d'animaux.

Parmi les artistes belges nous citerons M. Gallait, dont le tableau si justement admiré à la récente exposition de Bruxelles : *derniers honneurs rendus aux comtes de Horn et d'Egmont*, — ira prendre place à côté des meilleurs maîtres français.

—

Par arrêté de M. le ministre de l'intérieur, M. Horace de Vielcastel est nommé secrétaire des musées.

—

M. Bonnassieux aîné, ancien pensionnaire de Rome, vient d'être chargé d'exécuter une des huit statues que l'on destine à la décoration de la cour du Louvre. M. Fontenelle, qui a obtenu une médaille au dernier salon, a été, en même temps, chargé d'exécuter en marbre le buste de Firmin Didot, pour l'imprimerie nationale.

—

On vient de placer sous le vestibule du Théâtre-Français, à côté du Voltaire assis, cet admirable chef-d'œuvre de Houdon, une statue en pied, représentant la Tragédie, en marbre blanc, due au ciseau de M. Clesinger. L'habile sculpteur s'est inspiré évidemment de Mlle Rachel dont il a reproduit le type, car sa personnification de la tragédie n'est pas autre chose que Mlle Rachel poétisée. La Tragédie doit être accompagnée d'une statue de la Comedie, qui n'est pas encore exécutée. Deux statues ayant le même sujet avaient été commandées par le ministère de l'intérieur à M. Duret dont la mission est accomplie. Les statues de M. Duret seront-elles soumises à une exposition semblable à celle qui se prépare pour le travail de M. Clesinger ? C'est ce que nous ignorons encore. Dans tous les cas, il est probable que d'une manière ou d'une autre, le Théâtre-Fançais s'enrichira de nouvelles œuvres de sculpture qui promettent d'être fort remarquables.

—

Quoique l'inscription placée sur le monument expiatoire élevé à la mémoire de Louis XVI, porte qu'il a été commencé par Louis XVIII et terminé par Charles X, cet édifice n'a pas été construit aux frais de l'État, mais des deniers personnels de Mme la duchesse d'Angoulême, fille de l'infortuné monarque.

—

Un peintre voyageur a découvert des fresques byzantines qui avaient été badigeonnées depuis, dans la chapelle du couvent de Béthanie, dont les restes sont situés à quelque distance de Tiflis. Ces fresques paraissent être de la même époque que celles découvertes il y a quelques années à Sainte-Sophie de Constantinople.

—

On vient de découvrir à Jaffa, ville de Syrie, en creusant le port du côté nord, la carcasse d'un navire qui remonte à la plus haute antiquité. Cet objet rare est dans un état de conservation suffisant pour faire apprecier tout l'intérêt qu'il offre à la science.

Un savant anglais qui l'a vu et qui en donne la description, pense qu'il remonte au temps des Juifs, époque à laquelle le port de Jaffa était très-florissant. On sait que l'établissement de ce port date des temps les plus anciens; la tradition le fait exister à l'époque de Noë, et c'est dans ce lieu que Jonas s'embarqua pour se rendre à Tarse dans la Sicile vers l'an 800 avant Jésus-Christ. On annonce que par suite de l'autorisation du gouvernement ottoman, cette précieuse antiquité va être transportee en Angleterre, où elle figurera bientôt au musée de la Société royale de Londres.

—

Une commission d'archeologie chrétienne vient d'être nommée par le saint-père, et une de ses premières décisions a été que le public sera, tous les dimanches et fêtes, en groupes de huit personnes seulement, admis à visiter les catacombes. Il suffira de demander une permission au vicariat, et on trouvera aux heures indiquées (probablement de onze à cinq), dans ces souterrains vénérables, premier cimetière des martyrs à Rome, des *ciceroni* et des livres explicatifs au moyen desquels on pourra les explorer facilement. S. Em. le cardinal-vicaire est président de cette commission, dont le père Marchi, qui a rendu tant de services à la religion et à l'art chretien par ses savantes recherches, et M. Luquet, ce prélat français si plein de cœur, font partie.

—

Deux des inspecteurs du Musée national du Louvres sont partis, dit-on, pour les départements, afin de recueillir différents objets ayant appartenu à des rois de France, et qui ont été signalés au gouvernement : ces objets doivent être apportés à Paris et constituer la base du nouveau musée institué par un décret du président de la république.

—

On sait que le grand clocher de la cathédrale de St-Denis, foudroyé, puis démoli, puis rébâti, puis démoli, sous le règne de Louis-Philippe, est depuis lors resté rasé au niveau du pignon de la royale basilique. Ce clocher historique qui épouvantait tant Louis XIV, va être, dit-on, reconstruit cette année, et la restauration de la cathédrale terminée. Elle dure depuis 1801 et a déjà coûté 18 millions de francs.

—

On assure qu'on va commencer de grands travaux pour enlever le fronton de marbre du Panthéon, qui est dû, comme on sait, au ciseau de M. David d'Angers. Dans un de nos prochains numéros, nous parlerons de cette œuvre qui est l'une des plus importantes de la statuaire moderne. Son auteur a, dit-on, demandé à rentrer en France ; si cette permission ne lui est pas accordée, M. David d'Angers se propose de fixer sa résidence à Bruxelles et d'y ouvrir ses ateliers, de manière à pouvoir exécuter les nombreuses commandes qui lui sont faites.

—

BERLIN. Le *Moniteur Prussien* nous annonce qu'une exposition des beaux-arts va s'ouvrir à Berlin, le 1er septembre prochain, et qu'elle durera jusqu'au 1er novembre.

—

Le jury chargé de statuer sur l'admission et les récompenses des ouvrages des artistes vivants pour l'exposition de 1852, et nommé conformément au chap. II du réglement, se trouve ainsi composé :

Le directeur général des musées, président de tous les pays réunis.

Section de peinture. — Le comte de Morny, vice-président.

Membres désignés par l'élection : MM. Léon Cogniet, Decamps, Eugène Delacroix, Henriquel-Dupont, Mouilleron, Picot, Horace Vernet.

Membres désignés par l'administration : MM. Cottreau, marquis Maison, de Mercey, Reiset, Varcollier, Villot.

Section de sculpture. — M. de Longpérier, vice-président.

Membres désignés par l'élection : J. de Bay, Oudiné, Rude, Toussaint.

Membres désignés par l'administration : comte de Laborde, Raoul-Rochette, comte de Turpin de Crissé.

Section d'architecture. — M. Mérimée, vice-président.

Membres désignés par l'élection : MM. Daujoy, Labrouste.

Membre désigné par l'administration : M. de Caumont.

—

Le célèbre comte d'Orsay, ami du prince Napoléon, et connu déjà dans le monde artistique par une statuette de l'Empereur, vient d'être chargé par le gouvernement français d'exécuter la statue en marbre du maréchal prince Jérôme, gouverneur des Invalides et vice-président du sénat. M. le comte d'Orsay s'attendait à entrer dans la diplomatie; mais il parait qu'il reprend l'ébauchoir et le marteau. Pendant son long séjour à Londres, M. le comte d'Orsay a rendu d'imenses services à Louis-Napoléon, et l'avait quotidiennement pour commensal.

—

Le gouvernement britannique vient de prendre une décision portant que les droits d'entrée actuels sur les livres, les imprimés et les dessins publiés en France ou dans les pays qui en dépendent, et qui sont introduits dans le Royaume-Uni, seront remplacés par les droits suivants :

Pour les livres publiés originairement en Angleterre et réimprimés en France ou dans ses possessions, et exportés de là en Angleterre, un droit de 2 liv. 10 sch. par quintal anglais.

Pour les ouvrages publiés ou réimprimés en France, ou dans les possessions françaises, et exportés dans le Royaume-Uni, un droit de 15 sch. par quintal anglais, en tant que ces ouvrages ne sont pas d'origine anglaise.

Pour les imprimés ou les dessins coloriés ou non coloriés, publiés dans quelque partie que ce soit des possessions françaises et exportés dans le Royaume-Uni, un droit de 1/2 d. par exemplaire, lorsqu'ils sont séparés, et un droit de 1 1/2 d. par douzaine lorsqu'ils son brochés ou reliés.

Ces droits sont la conséquence de la convention relative à la propriété littéraire, intervenue entre la Grande-Bretagne et la France, le 3 novembre 1851 et qui a été reproduite par le *Moniteur belge* du 29 janvier dernier. (*Moniteur.*)

—

Les écus reparaissent; il y avait aujourd'hui, à l'hôtel des commissaires-priseurs de la rue des Jeûneurs, une vente de curiosités et une vente de tableaux provenant de la succession de M. de Saint-Vincens. Les enchères y ont été portées à des prix fous. Il est vrai qu'on y remarquait plusieurs sujets de choix de nos maîtres en peinture : un *Roméo et Juliette*, de Paul Delaroche; une *Jeune femme couronnée de fleurs*, de Prudhon, tête admirable de grâce et d'expression; un *Bonaparte*, de Steuben; des *souvenirs de* 1830; un tableau de Bellangé, représentant Napoléon la nuit du 22 au 23 février 1814, dans la boutique d'un charron au village de Chatres, recevant les dernières propositions de paix qui lui sont portées par M. de Saint-Aignan. L'empereur refuse en ajoutant : *La paix arrive assez tôt quand elle est honteuse.*

Il y a eu un incident assez bizarre à l'occasion d'un portrait d'André Chénier par Louis David. L'enchère était déjà poussée à 120 fr., lorsqu'un curieux a demandé si on était bien sûr que ce portrait fût celui de Chénier. Ma foi, a répondu le commissaire-priseur, je suis trop jeune pour avoir connu André Chénier. Ce seul mot a suffi pour faire abandonner l'enchère, et après un débat assez animé, un tableau qu'on aurait peut-être poussé jusqu'à 200 fr., a été abandonné pour 75 fr. Un délicieux effet de neige de Wictemberg a été lestement porté de 200 à 950 fr.

—

L'empereur de Russie vient d'accorder une haute distinction à M. Tamburini. Le célèbre chanteur a reçu la lettre suivante, insérée également dans le *Journal de Saint-Pétersbourg* :

« Monsieur,

» Je m'empresse de vous annoncer que Sa Majesté l'empereur, en considération de vos longs services au Théâtre-Impérial italien de Saint-Pétersbourg et de votre admirable talent, a daigné vous conférer une médaille d'honneur en or, enrichie de diamants, avec l'inscription en russe, *pour distinction*, pour être portée au cou, suspendue au ruban de l'*ordre de Saint-André*. En vous transmettant ci-joint cette marque de la haute bienveillance de Sa Majesté impériale, je me fais un plaisir de vous offrir mes félicitations sincères de cette faveur si justement méritée.

» Je saisis cette occasion pour vous réitérer l'assurance de mes sentiments de considération très-distinguée.

» A M. Tamburini, premier chanteur de S. M. l'empereur.

» Le ministre de la maison de l'empereur,

» Feld-maréchal prince Wolkonsky. »

—

Nécrologie.

Les journaux anglais annoncent la mort récente de l'un des chefs de l'école de peinture à l'aquarelle qui a fait tant de prosélytes en Angleterre, Samuel Prout, né à Plymouth, vers l'année 1784, mort à Londres, le 10 février de cette année. Il a donné l'impulsion la plus vive à cette branche de l'art, qui s'attache à reproduire les accidents de l'ombre et de la lumière, et les lignes architecturales se mêlant au paysage. La plupart des monuments de l'architecture gothique que possède la Grande-Bretagne et quelques-uns des plus importants du continent, ont été reproduits par Prout avec une grande vigueur de touche et une piquante originalité. L'œuvre de ce maître, d'ailleurs très-considérable, contient plusieurs pièces d'un grand mérite et d'un grand prix.

Stuttgardt, 11 février. — Notre monde artistique déplore en ce moment la perte malheureuse d'un artiste plein de talent, qui s'est tué dans un accès de folie d'un coup de poignard dans le côté. C'est Alexandre Bruckmann, auteur du tableau connu sous le nom de *Fidélité des Femmes* et d'autres œuvres accueillies avec une faveur méritée par le monde des connaisseurs.

—

Le peintre et poëte allemand renommé, Reinick, est mort à Dresde, le 7 février 1852, après quelques jours d'une maladie qui n'avait pas paru grave dans son principe.

—

M. Théodore Aerssen, peintre paysagiste, de Louvain, est décédé le 6 de ce mois, après une longue et pénible maladie de poitrine.

—

Une mort prématurée vient d'enlever à l'art belge un jeune peintre de genre d'un bel avenir, M. Alexandre-Louis Lion, dont un tableau, représentant *le Franc de Bruges*, figurait au dernier salon de Bruxelles et fut acheté par la commission. M. Lion n'était âgé que de 29 ans. Le service funèbre sera célébré le lundi, 8 courant, à 9 heures du matin, en l'église paroissiale du Finistère.

—

On écrit de Londres, le 5 mars : Un malheureux accident vient de mettre un terme à la vie d'un de nos jeunes peintres en décors les plus distingués, M. Francis Fry, parent de feu la célèbre philanthrope, Mme Fry, de la Société des Amis (quakers).

Dans la matinée de mardi dernier, au théâtre du Colisée à Londres, M. Fry peignait une toile de fond sur un échafaudage très-élevé. Reculant, suivant l'habitude des artistes, pour mieux juger de l'effet de son travail, il tomba de l'échafaudage, qui avait trente pieds de hauteur, à terre. Il s'est fracturé le crâne, et il a expiré au bout de dix minutes. M. Fry n'avait que 29 ans.

—

Le 4 mars 1852 est décédé à Francfort, à l'âge de 78 ans, M. Antoine Radi, peintre de paysages. Originaire, de Vienne, il s'était établi à Francfort depuis 1794.

—

Un peintre français de mérite, M. Valbrun, auquel on doit surtout d'importants travaux de décorations, est mort à Paris, jeune encore, et laissant une veuve et sept enfants dans une position des plus fâcheuses.

—

On écrit de Montpellier : M. Node-Véran, habile peintre de fleurs, auteur de la riche collection des dessins de plantes que possède la Faculté des sciences, est décédé.

—

M. Fleury-Richard, peintre, ancien élève de David, et professeur de peinture à l'école Saint-Pierre de Lyon, vient de mourir dans cette ville, à l'âge de 75 ans.

—

Le peintre piémontais Serangeli, professeur à l'Académie des beaux-arts de Turin, est mort le 12 janvier.

—

Les journaux russes apportent également la nouvelle de la mort de MM. A. Klépikoff, académicien et principal graveur à l'hôtel des Monnaies de St-Pétersbourg, et P. Outkine, professeur et principal graveur en médaille à cette académie, décédés à Saint-Pétersbourg; 12 mars 1852.

DESSINS.

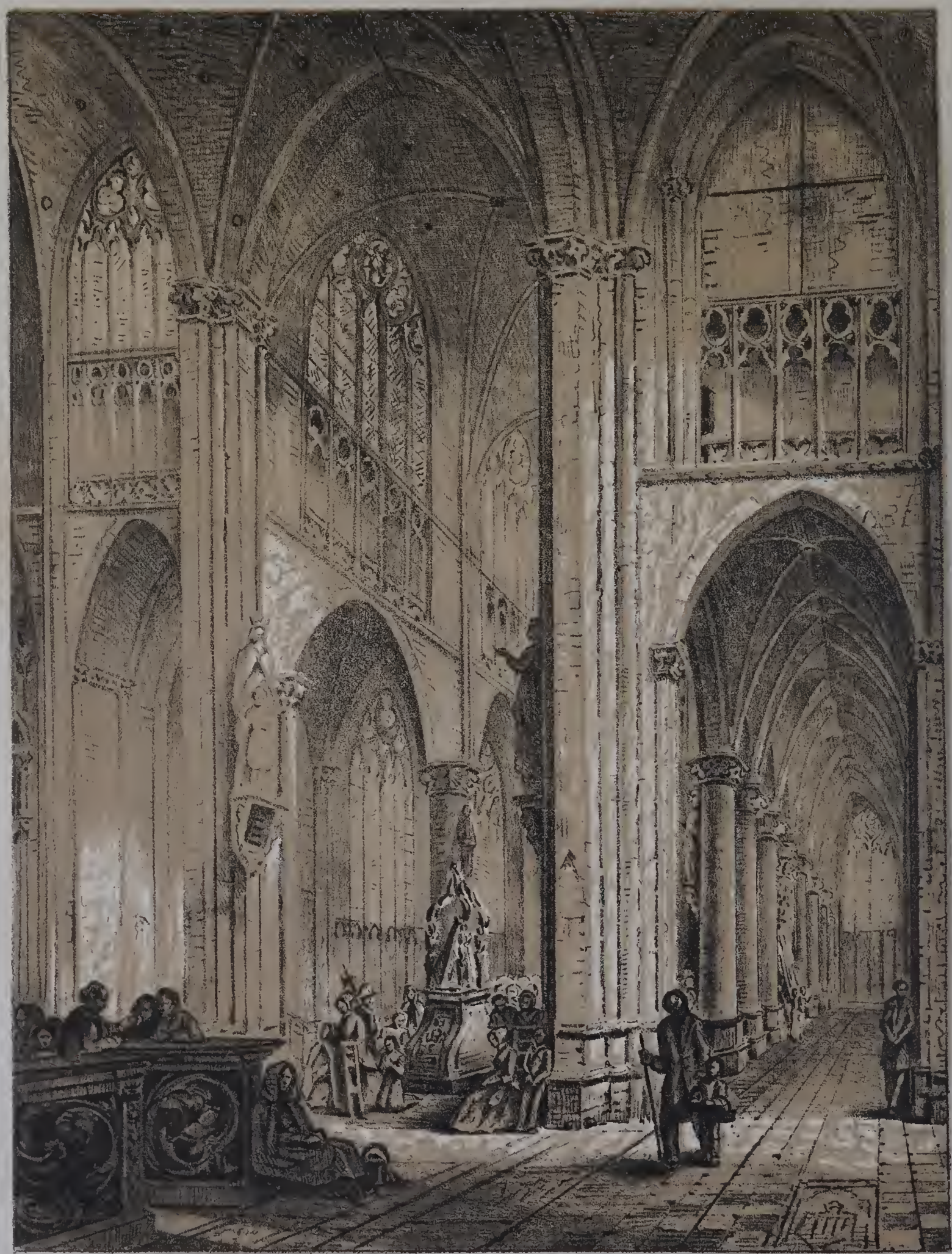
XVIe feuille : Lithographie à trois teintes représentant le *Lac de Gosa*, en Styrie. Cette planche est dessinée et lithographiée par l'auteur, M. de Schampheleer,

XVIIe. — Cette feuille contient la reproduction d'un tableau allemand qui a attiré les regards à la dernière exposition. Il représente *Job maître d'école* et est de M. Hasenclever de Dusseldorf.

XVIIIe. — A la dix-huitième se trouve jointe une charmante planche de Madou, intitulée *Le vieux braconnier*. C'est une de ces perles que l'on ne rencontre plus aujourd'hui et qui rendent la collection de la Renaissance inappréciable.

XIXe — Enfin dans celle-ci se trouve reproduit un tableau de M. Charles Wauters qui a figuré à l'exposition dernière de Bruxelles et qui ne figure pas dans le volume que nous avons publié.

Une double feuille du Moyen âge, fos 13, 14, 15 et 16 de la *peinture sur bois, sur cuivre, etc.*, est également jointe à cette livraison.



ÉGLISE NOTRE DAME (Malines)

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

PHILIPPE WOUWERMANS,

NÉ EN 1620. — MORT EN 1668.

Assez d'autres peindront le cabaret et la tabagie, les joyeux fainéants, les ivrognes, les fumeurs. Adrien Van Ostade, Brauwer, Teniers, et vous, Pierre Bamboche, qui portez le sobriquet de votre génie, vous nous conduirez au fond de ces tavernes où le paysan attablé savoure devant un cruchon de bière les douceurs du foyer rustique. Mais Wouwermans sera le peintre des châteaux et des veneurs, le peintre de la vie élégante; il représentera les occupations militaires et viriles, les mâles exercices, les loisirs de la noblesse d'autrefois, non pas de celle qui promenait en glissant ses talons rouges sur le parquet des princes, mais de celle qui passait son temps au manége, à la chasse ou à croiser le fer dans les salles d'armes, et dont toute la science consistait en quelques articles : boire longtemps, dormir peu, connaître et discerner la voie, faire le coup de pistolet et mettre son cheval sur le bon pied. Robustes et fortunés gentilshommes, ils menaient rudement l'existence des heureux du monde : ils avaient une volerie où l'on élevait des gerfauts et des tiercelets pour la chasse du héron; ils avaient, pour courre le cerf, des limiers au râble épais, au nez fendu, et quand ils se rassemblaient à la Saint-Hubert, ils ne se quittaient plus qu'à l'octave de la Saint-Martin. Ils portaient d'ailleurs un costume des plus charmants : le feutre emplumé de Bassompierre, la fine collerette, le justaucorps enrichi de brandebourgs, et ces bottes évasées qui laissaient voir au coin du *bas à botter* une frange de dentelles. Il ne leur manqua rien. Ils eurent de jolies femmes, fraîches et vaillantes amazones du plaisir, de belles voitures à clous dorés, des meutes, des piqueurs, des chevaux espagnols à la tête busquée et pleins de feu. Ils eurent enfin dans la personne de Philippe Wouwermans un peintre dont les toiles ont déjà duré plus que leurs châteaux, et seront admirées longtemps encore, quand la noblesse ne sera plus.

Fières cavalcades, campements, rencontres de cavalerie, marchés aux chevaux, écuries, forges, courses de la bague, haltes de chasseurs au coin des bois, tels sont les sujets familiers de Wouwermans. Partout où le cheval trouve sa place, Wouwermans le suit de l'œil, et, le crayon à la main, il l'observe en toutes ses allures, le dessine dans tous ses mouvements. Il en fait presque le personnage le plus intéressant de son œuvre. Et toutefois, par l'inépuisable variété des attitudes qu'il donne à ce héros, soit qu'il le peigne fringant sous l'écuyer, soit qu'il le mène aux foins ou à l'abreuvoir, il est clair que Wouwermans a une prédilection marquée pour les nobles emplois du cheval. Voyez comme il se plaît à le lancer écumant et à fond de train sur les *refuites* du cerf, comme il aime à l'atteler aux carrosses où les belles dames du manoir vont tout à l'heure suivre la chasse, à moins qu'elles ne préfèrent chevacher, le fouet en main, élégamment coiffées d'une toque à plumes, sous prétexte de se garantir du soleil.

D'après les tableaux de Philippe Wouwermans, on serait tenté de croire qu'il a mené, lui aussi, la vie de château, qu'il a été chasseur, écuyer, riche, homme de loisir; eh bien, au contraire, ce peintre de l'opulence vécut d'une vie modeste, laborieuse et retirée, demeura longtemps obscur et ne quitta jamais la ville de Harlem, sa patrie. Il y naquit vers l'année 1620, si l'on s'en rapporte à une note écrite de la main du peintre Vincent Van der Vinne, son ami, sur un billet de faire part annonçant la mort de Wouwermans, arrivée le 19 mai 1668. Cette note dit que Wouwermans est mort dans la quarante-huitième année de son âge *. Ce fut sans doute chez Paul Wouwermans son père, peintre d'histoire fort médiocre, que Philippe reçut les premières leçons de peinture, en attendant d'être admis dans l'école de l'excellent paysagiste Wynants. Là, il put s'approprier les meilleures qualités du maître : une exécution serrée, une touche fine, ferme et brodée, de nature à bien rendre les menus accidents du terrain, les tertres écorchés et sablonneux, les pierres et les plantes, les ornières qu'a tracées le chariot des villageois et les ourlets de verdure qui courent au bord des sentiers. Mais Wynants n'enseignait que le paysage, et Wouwermans avait une passion dominante : celle des chevaux. L'histoire ne nous dit point s'il fut lui-même un de ces solides cavaliers qu'il savait asseoir avec tant de grâce et d'aplomb sur leur monture; ce qui est certain, c'est qu'il dessinait plus de chevaux sur sa toile qu'il n'en possédait dans son écurie. Combien de fois ne l'a-t-on pas rencontré à l'Académie du manége, à la promenade, au seuil d'une forge de maréchal ou dans la cour des hôtelleries, occupé à considérer des chevaux, à faire vivement l'esquisse d'un raccourci, à tracer les lignes d'un mouvement. C'est que Philippe Wouwermans aimait le cheval en artiste. Il en voyait surtout le côté pittoresque, et il sentait déjà toutes les ressources que pouvait offrir la combinaison des formes du cheval avec les jeux de la lumière; il devinait tout le parti qu'il saurait tirer pour le clair-obscur, soit de la diversité des couleurs locales que présentent les chevaux pies, soit de la variété des robes, soit enfin des demi-teintes que formerait, par exemple, le ton naturel d'un poil bai entre l'obscurité d'une écurie et la croupe d'un cheval blanc. Une étude patiente a pu seule apprendre à Philippe Wouwermans tout ce qu'il lui a fallu savoir pour mettre en scène des groupes de chevaux qui sont toujours charmants sans jamais être semblables. Quelle profonde connaissance du caractère, des allures et des manières d'être de son modèle! Comme il en sait bien l'anatomie et les proportions! comme il en saisit la grâce, la fierté, la coquetterie! Un traité d'équitation n'en dirait pas plus long que les *Manéges* de Wouwermans; et les éloquentes pages de Buffon sur le plus noble des animaux dont il a écrit l'histoire, ne sont pas plus instructives que les quatre-vingt-huit pièces gravées par Moyreau d'après le peintre de Harlem. Immobile au ratelier ou bien libre et bondissant dans la plaine, penché sur la pierre d'un abreuvoir ou attelé à la voiture d'un chasse-marée, le cheval de Wou-

(*) Arnold Houbraken, continuateur de Karel van Mander. — Cet ouvrage, écrit en hollandais et imprimé à Amsterdam en 1718, n'a jamais été traduit. Nous en possédons fort heureusement un exemplaire qui porte en marge une traduction française d'une écriture très-fine et très-soignée. Cet exemplaire unique et précieux nous a été confié par M. Dauzats.

wermans est constamment vrai, toujours vu et reproduit par son côté noble, sans maigreur, sans trivialité, sans boursoufflure. Et le maître n'a rien négligé de ce qui touche aux habitudes du cheval, de ce qui s'adapte à ses membres. On reconnaît chez lui une observation attentive de tous les détails du harnais. Il sait par cœur les plis ordinaires du porte-manteau, la coupe et les formes de la selle, la juste longueur des étriers, la place des sangles, les rênes, le mors, la gourmette, les moindres boucles de la têtière de cuir, et la physionomie des arçons et la tournure des pistolets dans leurs fontes.

Armé de ces connaissances, acquises par un labeur qui était aussi un plaisir, Wouwermans, associant au talent de peindre les chevaux un sentiment exquis du paysage, se mit à créer un nouveau genre qu'on pourrait appeler la vie de l'homme à cheval, ou plutôt la vie du gentilhomme à cheval. Avant lui, sans doute, de bons peintres hollandais avaient introduit des chevaux dans leurs compositions, particulièrement dans les *Batailles* et seulement quand la nécessité le commandait; mais Wouwermans fut le premier qui mit en lumière la grâce de l'équitation, et qui, peignant de préférence les nobles campagnards, les écuyers élégants, les chasseurs, fit du cheval la figure essentielle de son tableau; je dis essentielle, à ce point qu'on ne trouverait peut-être pas dans l'œuvre entier de Philippe Wouwermans une seule toile où il n'y ait au moins une croupe de cheval, surtout une croupe de cheval blanc. Il est si vrai, du reste, que Wouwermans a voulu réserver à ses chevaux le premier rôle, que même, dans ses *chasses*, l'habile peintre paraît craindre de diviser l'intérêt, et bien rarement s'est-il risqué à représenter le cerf aux abois ou se débattant avec désespoir au milieu de chiens sanglants et décousus, comme l'ont fait Charles Ruthard, Oudry, Snyders, et le grand Rubens; il a parfaitement senti que lorsqu'au fort de l'action, le cerf franchit d'un bond les ravines, ou lorsqu'il débûche et se montre un instant dans la plaine, la tête nonchalamment penchée sur les épaules, gracieux, effilé, blond de corsage, éblouissant de vitesse, il est impossible qu'il n'appelle pas tous les yeux sur lui, qu'il n'absorbe pas tout l'intérêt de la scène. C'est pour cela que Wouwermans se contente le plus souvent de supposer la chasse, de l'indiquer au loin, et il invite seulement le spectateur aux apprêts du plaisir; il le fait assister au départ, à la buvette, à la halte, ou à ce repas charmant qu'on appelle le *Retour de chasse*. Là-bas, dans l'incertain paysage que domine un ciel couvert et que nous voilent les vapeurs de l'humble Hollande, vous pouvez à votre aise deviner les émotions, les péripéties de la chasse; votre imagination peut aller à travers bois et à travers champs, suivre la trace des limiers qui ont le nez dans la voie. Un instant les chiens ont tourné au change, et le cerf de meute, rentré dans ses demeures, a revu le sérail de ses biches légères, accourues à son approche; il s'est mis sur le ventre et reprend haleine, tandis que les limiers sont tombés à bout de voie. En ce moment, quelques dames, restées dans la plaine, s'amusent à voir lancer le faucon, gracieusement penchées sur leurs selles de velours noir. Elles ne s'aperçoivent point que l'une d'elles a disparu dans une sombre allée de la forêt, et ne savent point qu'un jeune écuyer a reconnu, suspendu aux branches, un voile blanc que d'autres chasseurs avaient pris de loin pour une écorce de bouleau. Mais bientôt le son du cor annonce qu'on a revu le cerf de meute et que les chiens l'ont relancé. L'ardeur se ranime, les derniers relais se présentent; le cerf faiblit, il se lasse, il s'épuise, il est sur ses fins; vous entendez sonner la fanfare de l'hallali. L'habitant des forêts pleure en vain ses biches et les recoins mystérieux du bois et sa douce reposée,

> Ses larmes ne pourront le sauver du trépas.

Mais ici, sur le premier plan, le peintre de Harlem ne met en action que les préparatifs de guerre, tels qu'ils se font dans la cour du château, non loin du grand escalier, sous les fenêtres des dames et sous les yeux du seigneur.

Ah! si les charmants tableaux de Wouwermans eussent été payés de son vivant ce qu'ils le furent après sa mort, il aurait eu des pages du vol et du courre, des valets de limier et de beaux chiens blancs de Barbarie, au poil soyeux, un vautrait, quelque héronnière au fond de son parc, des chevaux bai, alezan, isabelle, gris-pommelé, et ce cheval blanc qui est la note la plus élevée de la gamme de son clair-obscur, et tous ceux enfin que l'on voit piaffer, trotter, bondir, boire et paître dans ses tableaux. Malheureusement pour l'habile peintre, une timidité naturelle nuisait à ses succès de gloire et d'argent; il avait la modestie d'abandonner aux marchands l'estimation de ses délicieuses *Haltes de chasse*, de ses *Défilés d'équipages*, de ses inimitables *Écuries;* et il recevait, sans réclamer, le prix qu'on voulait bien lui en offrir. Wouwermans avait d'ailleurs à Harlem un rival redoutable : c'était Pierre de Laer, si connu sous le nom de Bamboche. Si Wouwermans frappait plus juste, on peut dire que Bamboche frappait plus fort. En peignant les scènes ordinaires de la vie, les élégantes cavalcades que chacun avait vues passer à travers la campagne, Wouwermans y mettait un esprit si naïf et tant de naturel, qu'il semblait n'avoir rien inventé et n'être pas autrement gracieux que la nature, tandis que Bamboche étonnait facilement les yeux par la représentation de ses petites histoires de voleurs, drames pleins de mordant et d'imprévu, dont les acteurs sont moins familiers, heureusement, que des palefreniers, des capitaines de levrettes ou des écuyers de main.

On raconte qu'un marchand de Harlem, nommé de Witte, ayant demandé à Bamboche un sujet de cavalerie dont l'artiste voulait 200 florins, sans en rien rabattre, de Witte, qui trouvait le tableau trop cher, alla commander à Wouwermans un sujet semblable. Pour le prix que Bamboche avait refusé, Philippe Wouwermans exécuta un chef-d'œuvre. De là sa renommée. De Witte fit grand bruit du talent, peu connu encore, de Wouwermans; il appela tous les amateurs de Harlem à venir admirer chez lui un tableau qui avait sans doute aux yeux du marchand le second mérite de lui procurer une petite vengeance. Quoi qu'il en soit, Wouwermans fut dès ce moment plus recherché, plus en vue; on le paya mieux, et c'est, selon toute apparence, à cette époque de sa vie que se rapporte le passage de son biographe, Arnold Houbraken : « Il fut accueilli par des Mécènes *bien prônants et bien païants.* » Le même auteur nous assure que Wouwermans vit le prix de ses ouvrages aller en augmentant comme sa vogue, et il donne pour preuve de la fortune de Philippe les 20,000 florins qu'il constitua en dot à sa fille en la ma-

riant avec Henri de Fromantjou, peintre en réputation. Mais comment comparer l'estimation des œuvres de Wouwermans par ses contemporains, avec la valeur, presque fabuleuse, qui leur fut assignée après sa mort, quand les divers princes de l'Europe, que l'électeur de Bavière, Maximilien-Emmanuel, et surtout le Dauphin de France, fils de Louis XIV, se les disputèrent et les firent enlever à tout prix?

Et du reste, si l'on considère, dans les tableaux de Wouwermans, non pas ce faire précieux et cette admirable fonte de couleurs, qui relèvent des écoles néerlandaises, mais la distinction du sujet, la noble galanterie, dont ces tableaux reproduisent tous les gestes, les mœurs chevaleresques et féodales qu'ils représentent, on verra qu'ils appartiennent bien plus au génie français du XVIIe siècle qu'à la Hollande républicaine du stathouder. Louis XIV put dire en apercevant des *buveurs* de Teniers: « Qu'on enlève « tous ces magots; » mais si l'on eût orné l'appartement du jeune roi de quelques tableaux de Wouwermans, comme *la Halte d'officiers*, *les grandes Chasses à l'oiseau*, *la Bague*, *la Buvette des chasseurs*, il eût été ravi de retrouver, sous un pinceau moelleux et ferme tout ensemble, ces mêmes nobles de province, ces mêmes seigneurs qu'il voulait attirer aux fêtes de sa cour du fond de leurs gentilhommières, et qui, abandonnant leurs chasses pour de vains carrousels, préférant la voluptueuse musique des ballets de Lully au mâle retentissement du cor dans les forêts, allaient bientôt échanger leur rude et franche politesse contre l'hypocrite minauderie des manières de Versailles. Qu'imaginer, en effet, de plus conforme aux habitudes de l'ancienne noblesse française que ces délicieux tableaux de Wouwermans? *La Buvette des chasseurs*, par exemple, me rappelle les vives et bonnes façons de Bassompierre, et ressemble tout à fait à la mise en scène d'une historiette de Tallemant. On s'est arrêté au pied d'un château dont la terrasse, ornée d'une statue de Silène, est garnie de jolies femmes qui s'y reposent entre un vase de fleurs et des *lions* de pierre couchés sur la rampe de l'escalier. Un jeune seigneur, qui a mis pied à terre, tient d'une main la bride d'un superbe cheval blanc, de l'autre il offre un verre de vin à un chasseur vu de dos, qui, au moment d'accepter le verre, ôte son chapeau à plumes et salue je ne sais laquelle des dames présentes. Une pensée de courtoisie, peut-être d'amour, a fait un instant diversion à la poursuite du cerf qui apparaît au loin dans la plaine, couché sur le ventre et faisant un *ressui;* mais à voir le mouvement du cavalier, je crois lui entendre dire ces vers improvisés par un roi galant pour une duchesse :

Je bois à toi, Sully;
Mais j'ai failli,
Je devais dire *à vous*, adorable duchesse;
Pour boire à vos appas
Faut mettre chapeau bas.

Et ces autres brillantes scènes qui représentent *la Course de la bague*, *l'Arrivée des chasseurs*, ne nous font-elles pas songer à certain gentilhomme béarnais qui, fou d'amour pour la belle Marguerite de Montmorency, tantôt, parfumait sa barbe grise et courait la bague avec un collet de senteur et des manches de satin de la Chine, tantôt voulant pénétrer inaperçu dans la cour du château de Marguerite, se glissait parmi l'escorte d'un capitaine de sa vénerie, revêtu de la livrée d'un piqueur et conduisant deux lévriers en laisse. Et la *Halte d'officiers* n'est-elle pas un tableau du genre de ceux que peignirent, cent ans auparavant, Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, et du temps même de Wouwermans, le comte de Bussy-Rabutin, dans leurs gais récits de guerre mêlés de récits d'amour.

L'amour! on ne le soupire point chez Wouwermans; on n'y met point, surtout avec la robuste fille des champs, un raffinement inutile. Dès que la trompette de l'escadron a sonné le boute-selle, les officiers en halte sortent de la tente des vivandiers; ils reparaissent avec leurs grandes bottes à genouillères et leur baudrier de cuir brodé, par dessus la cuirasse. Ils ont bu sec, ils ne songent qu'à bien sangler leurs chevaux, et si l'un d'eux s'attarde un instant, c'est pour caresser le menton d'une fille d'auberge, en lui tenant quelques lestes propos, sans façon et sans suite, je n'ose dire sans conséquence. Mais l'amour peut-il avoir d'autres allures chez des cavaliers qui font usage de liqueurs fortes et de bottes fortes?

Non, ce n'est pas le sentiment de la mélancolie, si cher aux peintres de la Hollande, qui caractérise l'œuvre de Wouwermans. Quelquefois, cependant, il peignit, sans le savoir peut-être, des paysages remplis de tristesse et assez semblables aux grèves désolées qui ont retenu souvent les rêveurs en contemplation devant les *Dunes* de Wynants; il peignit ces monticules d'une forme indécise et d'un ton jaunâtre, ces collines de sable, coupées de bruyères, au pied desquelles se traîne un pâle ruisseau que d'un peu loin on croirait immobile. Mais la véritable poésie de Philippe Wouwermans, l'idéal qui se dégage de ses toiles à la fois piquantes et harmonieuses, c'est un rêve de bonheur, non pas de ce bonheur que les peintres amoureux placent dans la douceur d'un regard, qui, pour Ruysdaël, réside dans la paix des champs, dans l'aimable silence des solitudes, mais de ce bonheur réel, facile aux riches, rempli de confort et de dignité, qui dépend de la santé du corps et suppose la sérénité de l'esprit. A vrai dire, c'est plutôt un rêve de fortune, un superbe château en Espagne, orné à l'intérieur de tapisseries façon de Flandre, précédé d'un beau perron à larges pierres, donnant, d'un côté, sur le jardin embelli de grottes, de statues, de termes, de jets d'eau à la mode italienne, de l'autre, sur une cour pleine de monde, de valets et de bruit. Car il n'y a, dans les domaines de Wouwermans, ni rêverie solitaire ni silence. Voilà des piqueurs qui entrent en sifflant dans le chenil; là-bas le maréchal bat l'enclume et se dispose à ferrer un alezan. Dans le lointain, vous entendez bramer le cerf. Ici, tout remue, tout commence à bruire. Les valets crient, les chevaux hennissent, le pavé résonne, la harde glapit, les jeunes chiens aboient aux buissons, les faucons chaperonnés s'ébattent sur le perchoir; un mendiant s'approche en gémissant, le chapeau à la main, le nain amuse les dames, les trompes sonnent déjà la fanfare de *l'Eau*, le seigneur donne ses ordres, et la châtelaine, au moment de monter en selle, cause tout bas à l'écart avec son écuyer.

Et pourtant si vous aimez par-dessus tout la saveur agreste des pâturages de Berghem, l'expression de ses animaux et leurs grâces rustiques, vous les retrouverez parfois chez Wouwermans. Quel est donc le charme indéfinissable que nous éprouvons à considérer ce petit *âne* que

Wouwermans a peint sur un bout de pré, dans un tableau qui eut l'honneur d'appartenir au duc de Choiseul *! L'artiste l'a dessiné avec tant d'esprit, l'a peint avec tant d'amour, que le cheval même, sa bête favorite, est resté cette fois couché sur le second plan. Quelle profonde quiétude dans cet âne des champs! Quelle physionomie de philosophe tolérant et goguenard! Il s'est arrêté en flânant sur l'herbe courte, dans un terrain pierreux, au bord d'un ruisseau, et il s'occupe à humer le vent, à prendre le frais, à entendre couler l'eau du ravin. Il se détache en vigueur sur un ciel clair, et son pelage grisonnant, varié de poils fauves, accidenté de tons fins et brillants, ses grandes oreilles projetées sur la lumière de l'horizon, font de cet âne immobile un personnage aussi intéressant que pittoresque. Peintres hollandais, maîtres charmants, dites-nous par quelle combinaison mystérieuse de lignes, de clair-obscur et de couleurs, par quel secret vous nous affriandez au moindre de vos caprices; dites-nous par quelle naïveté d'émotion vous arrivez à découvrir un attrait imprévu et même une intention de poésie dans le plus petit coin de ce grand tableau de la nature?

Quelquefois le sentiment des beautés agrestes inspire à Wouwermans des tableaux qu'on croirait imaginés par Herman Swanevelt ou par Both d'Italie, quand au style champêtre se mêlent d'aventure quelques lambeaux de souvenirs héroïques. Il lui arrive de peindre des cascades écumeuses du grand style, bondissant parmi les rochers sous les ponts de bois les plus bizarres. D'autres fois, c'est une fontaine à bas-reliefs dont les ruines ont servi d'assises à la cabane d'un paysan ou bien à la hutte d'une marchande de marée. Il y a plaisir à rencontrer une chaumière cramponnée aux volutes de l'ordre ionique, asile d'une pauvre femme qui porte un panier de tourbes. J'aime à voir un maréchal de campagne planter les solives de sa maison parmi les débris des acanthes corinthiennes, la noble architrave de Vitruve finir en bois de hêtre et porter la toiture d'un colombier. Mais l'inattendu de ces contrastes, il faut le dire, forme une exception dans l'œuvre de Wouwermans. Aux cabanes il préfère évidemment les beaux châteaux ornés des colonnes et des pilastres de la Renaissance. C'est à deux pas de ces demeures somptueuses que se passent la plupart des scènes que multiplie sa féconde imagination. Il est rare qu'il ne s'y trouve point quelque riante terrasse décorée de grands vases de fleurs. Des statues, des satyres, des masques de pierre, des bucranes à la manière antique, ornent la façade du castel; des rubans de marbre se mêlent aux pousses de la jeune vigne ou aux rameaux de lierre qui courent le long des balustres du balcon. Les boulingrins et les bosquets qui environnent ces féodales résidences, sont rafraîchis par des jets d'eau dont le motif est toujours pittoresque. Tantôt un dauphin, lutiné par des Amours, vomit l'eau par ses narines; tantôt un jeune triton la fait jaillir de sa conque; tantôt c'est une statue de déesse qui, par les mamelles de son sein, répand une onde pure en guise de lait; quelquefois c'est Bacchus qui verse ironiquement de sa coupe une liqueur dont la sagesse est inconnue à ce dieu.

Et de même que Wouwermans aime mieux avoir à peindre le manoir seigneurial que le toit rustique, de même il préfère à la bête chargée des sacs du meunier, le cheval du gentilhomme, bien étrillé, bien nourri, bien ferré, pétulant et fier. Oui, c'est là son héros. Et n'est-ce pas pour lui qu'il s'est fait peintre de *Batailles?* N'est-ce pas pour faire valoir son modèle de prédilection qu'il est allé voir passer les Suédois de Gustave-Adolphe, et leur cavalerie, et leurs chariots? car les *Batailles* de Wouwermans ne sont pas, croyez-le bien, une fantaisie d'artiste. Ces rencontres furieuses entre huguenots et catholiques, elles n'ont pas été imaginées; c'est de l'histoire vivante; c'est la trace laissée en Hollande par la guerre de Trente ans. Les tentes qu'on aperçoit au loin indiquent sans doute les cantonnements du farouche Tilly. Ah! les reîtres qu'il a peints, Philippe Wouwermans les a vus, vus de ses yeux, et ce n'est pas à des fusils de chasse que ressemblent ces lourds mousquets qui fulminent la mort.

(*La suite au prochain numéro.*)

(*) Ce tableau a été gravé d'une pointe fine, spirituelle et brillante, par Dunker.

MUNICH

ET SES ARTISTES.

C'est en Bavière, c'est à Munich surtout, que les beaux-arts méritent d'être étudiés; tout y marche de front, architecture, peinture, sculpture, et pour dire nettement ma pensée, c'est là qu'ils sont le plus en progrès. Certes, on fait beaucoup en France; quelque déplaisante que cette assertion puisse être dans la bouche d'un Français, on fait autant en Bavière et l'on fait mieux. Il semble qu'il y ait une noble rivalité, sous le rapport de l'art, entre les souverains de ces deux pays: c'est à qui, de ces deux têtes couronnées, se montrera le plus artiste; mais, sans pousser plus loin cette comparaison personnelle, il est certain qu'en France, le caprice, l'indécision, la recherche du nouveau, le mélange des styles, le mauvais goût, ont remplacé depuis douze ou quinze ans, les qualités basées sur l'immuable raison, les seules qui, le génie aidant, puissent conduire au vrai beau dans les arts. De là vient que l'Arc de l'Étoile, le palais du quai d'Orsay, l'école royale des beaux-arts, commencés dans un style régulier, noble, sévère, ont été ridiculement achevés dans un style différent et d'une autre époque. De là vient qu'au mépris des grandes œuvres en peinture produites par l'école de David, on a recherché le bourgeois et même l'ignoble en s'écartant à plaisir des règles qui doivent guider l'imagination et la conduire soit au beau, soit au sublime. Qu'a-t-on produit avec les doctrines contraires? rien.

Et pendant ce temps la Bavière prenait place, en se rattachant aux grandes et belles doctrines que la France rejetait follement. On comprenait, outre Rhin, que si les libertés romantiques favorisent merveilleusement ce qu'on peut appeler avec raison dans les arts le petit genre, on ne peut prétendre à créer rien de monumental qu'avec l'aide des doctrines qui ont, à bon droit, mérité le nom de classiques.

Or donc, les arts avancent, en Bavière, dans la route du beau. Les artistes les plus éclairés le savent, et ceux qui l'ignorent peuvent l'apprendre par le récit d'un artiste étranger, désintéressé jusqu'à certain point dans la question et dont le jugement porte avec lui le cachet de l'instruction et de la science. M. Felsing, graveur de S. A. le grand-duc de Hesse, dans un voyage d'observation qu'il a entrepris récemment, parcourut avec une attention particulière les États bavarois, et vint ensuite en France. Le résultat de ses notes et recherches a été consigné dans un rapport détaillé, écrit en allemand, que M. Muller, habile graveur, originaire de Strasbourg, a fait connaître à la Société libre des beaux-arts de Paris, par une traduction fidèle. Voici en résumé le jugement que porte M. Felsing.

A Ratisbonne, dit-il, on a déjà un avant-goût de la splendeur que le roi de Bavière se plaît à répandre sur les beaux-arts, par la construction du monument appelé le Walhalla.

Cet édifice occupe le sommet d'une colline à une lieue de la ville, dans un site que la nature semble avoir créé pour une pareille destination. La vue s'étend au loin sur la plaine la plus riante, arrosée par le Danube. Les flancs de la colline sont ombragés par de vieux chênes dont le front vénérable se détache sur l'azur des cieux, comme pour justifier le nom et la destination de ce monument, car c'est sous le nom de Walhalla que les anciens Germains désignaient le ciel. L'idée qu'ils s'étaient faite du séjour bienheureux fut la pensée première qui décida la fondation de ce monument, consacré par le Roi à la mémoire des grands hommes qui se sont illustrés dans toutes les contrées germaniques.

Le temple est construit entièrement en marbre blanc; il est supporté par cinquante-huit colonnes d'ordre dorique; le fronton de la façade principale doit être décoré d'un bas-relief allégorique colossal; un autre bas-relief, destiné au fronton de la façade postérieure, rappellera la bataille d'Hermann. A l'intérieur, une frise qui fera le tour du temple recevra des bas-reliefs qui retraceront l'histoire ancienne de la Germanie, depuis son origine jusqu'à l'introduction du Christianisme. Ces bas-reliefs, confiés au sculpteur Wagner, à Rome, touchent à leur fin; en outre, cent quarante piédestaux attendent autant de bustes, dont près de cent sont déjà terminés par les plus habiles sculpteurs de l'Allemagne.

La forme architectonique de ce temple est grecque et imitée parfaitement du Parthénon. Des critiques allemands ont blâmé le choix du type grec pour un monument qui, par son nom et sa destination germanique, leur semble peu en harmonie avec ce type. On peut n'être pas de leur avis, et tout en partageant l'opinion de ceux qui trouvent la forme gothique plus appropriée au culte chrétien, ce motif même peut faire préférer le style grec pour une destination qui se rapproche des usages de l'antiquité.

Lorsque le Walhalla sera livré à sa destination, l'introduction, dans ce temple, de ceux à qui cet honneur sera décerné, se fera avec la plus grande solennité. Les femmes célèbres n'en seront pas exclues, et le buste de la princesse Amélie de Hesse dira bientôt à l'étranger que l'Allemagne sait rendre hommage aux vertus et au génie de l'un et de l'autre sexe.

En entrant dans la capitale de la Bavière, on est frappé d'admiration par la grandeur et la magnificence des édifices publics, les uns encore en construction, les autres nouvellement achevés. L'architecture se présente ici comme la base sur laquelle viennent s'appuyer les autres branches des beaux-arts et s'harmoniser avec elle dans un style grandiose et sévère.

Après elle il faut mentionner d'abord la peinture à fresque et la peinture encaustique, comme les plus importantes pour l'art monumental; la dernière, comme on sait, fut cultivée avec un grand succès par les anciens, et l'autre par les grands maîtres de l'école de l'Italie; puis, la peinture sur verre, dont, il y a peu d'années encore, les procédés semblaient perdus à jamais, et qui, grâce aux progrès de la chimie, reparaît aujourd'hui à Munich avec un éclat qui égale ce qui avait été produit de plus beau à aucune autre époque.

Le bronze aussi s'est élevé, en Bavière, à une hauteur remarquable. La sculpture et la peinture à l'huile suivent, chacune dans leur sphère, cette grande impulsion par laquelle il a été donné à l'art bavarois d'avoir un caractère distinct et de tenir dès à présent son rang parmi les diverses écoles auxquelles l'histoire de l'art a conservé ce titre.

Toutefois, il faut remarquer que la majeure partie des artistes employés à élever ces monuments, quoique nés en Allemagne, sont étrangers à la Bavière; mais leurs œuvres portent essentiellement le cachet de l'école bavaroise. C'est l'éducation artistique plus que le lieu de naissance qui détermine la nationalité de l'artiste. L'éclat dont les beaux-arts brillent au sein de la Bavière, émane directement du Roi, dont le goût judicieux et sévère influe sur toutes les œuvres qu'il fait exécuter. Aussi l'entend-on souvent parler avec autant de justesse que de complaisance de ses artistes; et les noms de Léo de Kleuze et de Pierre Cornélius, placés en lettres d'or à côté du nom du Roi, dans le vestibule de la Glyptothèque, honorent autant le caractère de ce prince que le mausolée du duc de Saxe-Weimar, placé entre les sarcophages de Schiller et de Gœthe.

Léo de Kleuze, Gartner, Ohlmuller et Zypland, sont les architectes auxquels le Roi a confié l'exécution des édifices qu'il fait ériger avec une magnificence surprenante, pour reproduire au centre de l'Allemagne les plus belles œuvres de l'art grec, italien, bysantin et gothique : Cornélius, Schnorr, Hess, Kaulbach, Neher et beaucoup d'autres animent, par la peinture, ces divers monuments que Schwaumthaler et d'autres sculpteurs sont chargés aussi de décorer.

La destination de ces monuments n'est pas moins variée que leur forme. Il faut citer en première ligne les vastes édifices de la Bibliothèque, de la Pinacothèque et de la Glypthothèque, qui contiendront, outre les collections de science et d'histoire naturelle, les musées de peinture, de sculpture et d'antiquités. Un édifice pour l'université, un collége, un séminaire, une institution pieuse pour les dames, un odéon, un bazar et un hôtel des postes, quatre églises nouvelles, et d'autres constructions de moindre importance, répondent à des besoins spéciaux, tout en contribuant à l'embellissement de la ville.

Un obélisque en fonte sera consacré aux mânes des Bavarois qui ont péri dans la campagne de Moscou. Un autre monument honorera la mémoire du feu roi Maximilien, prince cher à la Bavière.

Ce goût prononcé pour les nouvelles constructions n'empêche cependant pas le Roi de veiller avec soin à la conservation d'anciens monuments : ainsi, par suite des agrandissements de sa capitale, une ancienne porte, la porte d'Isaac, se trouve aujourd'hui presque au centre, et devait en conséquence être démolie, lorsque par des considérations historiques le Roi s'opposa à sa destruction. Par ses ordres elle a été réparée avec soin, et une grande salle ménagée dans l'intérieur a été décorée par une fresque de soixante et dix pieds de long, représentant l'entrée triomphante, par cette même porte, d'un ancien duc de Bavière après la victoire qu'il remporta en 1322 aux environs de Muhldorf.

Mais rien n'excite l'étonnement du voyageur comme le nouveau palais qui doit servir de résidence au souverain. La partie principale est terminée, et sa façade est d'un effet admirable. Les portes sont en bronze et les escaliers en marbre blanc. Les vitres des croisées ont cinq pieds de hauteur. La magnificence de l'intérieur surpasse ce qu'on voit de plus riche en France et en Italie. Tous les appartements sont décorés de peintures, les unes à fresque, les autres à l'encaustique. Ceux destinés à la Reine reproduisent des sujets tirés des poètes allemands modernes, et ceux du Roi des poètes de l'antiquité.

Cette occasion si rare de voir de grands travaux exécutés nouvellement par la peinture à l'encaustique et à fresque, permet de bien juger de l'effet qu'elles produisent et de se convaincre des avantages de ces deux genres qui, l'un et l'autre, laissent voir les tableaux à leur véritable point de vue, sans qu'aucun brillant ou faux jour oblige le spectateur à se détourner. Un autre avantage qui résulte de l'absence du vernis, c'est que les couleurs conservent mieux leur éclat primitif que dans la peinture à l'huile; par ces motifs, ces deux genres paraissent préférables pour la décoration monumentale.

On travaille en ce moment à décorer les appartements du rez-de-chaussée, qui contiendront des scènes du poëme des Niebelungen. Leur exécution est confiée au peintre Schnorr qui a déjà terminé deux salles : dans la première cet artiste a représenté isolément, ou par petits groupes, les grandes figures épiques de ce poëme national, comme pour servir d'introducteurs à ceux qui viendront visiter ces appartements.

Une partie de cette royale demeure est à peine terminée que déjà on commence une autre aile qui contiendra les grands appartements. Une des salles doit avoir une hauteur de quatre-vingts pieds, être supportée par des colonnes en porphyre; vingt statues de quatorze pieds, coulées en bronze, dorées et représentant les ancêtres du Roi, doivent en former la principale décoration. Les esquisses en sont faites par Schwaumthaler, et plusieurs modèles ne tarderont pas à être coulés par le fondeur Stygelmayer; tous ces travaux se mènent de front et s'exécutent avec une rapidité qui tient du prodige.

Le jardin de ce nouveau palais, au lieu d'une grille, est entouré d'une galerie qu'on appelle les arcades, et où les promeneurs peuvent s'abriter en cas de pluie. Cette galerie aussi est ornée de fresques qui représentent d'un côté l'histoire de la Bavière, et de l'autre une série des plus beaux sites de l'Italie. C'est là surtout, dans ce lieu accessible à tout venant, que l'on peut mieux observer combien le peuple prend intérêt à ces représentations au moyen desquelles dans ses loisirs il peut s'instruire en se promenant.

Des quatre églises mentionnées plus haut, la première, la chapelle du Saint-Sacrement, est adossée au château. Le style de ce monument est le gothique de la première époque. Kleuze qui en est l'architecte, se propose de la faire décorer à l'intérieur aussi dans le caractère des premiers temps de l'art chrétien. La voûte de la nef set imitée des plus anciens monuments d'architecture bysantine : il en sera de même pour la peinture, aussi, le peintre Hess qui en est chargé, s'applique-t-il à bien se pénétrer de l'esprit de cette époque qui, dans sa ferveur religieuse, retenue par la crainte de profaner les choses divines, n'osa faire parler à l'art qu'un langage symbolique. De là l'emploi de l'or qui sert de fond à tous les sujets religieux de cette époque, comme symbole de la lumière et de la majesté divine.

La seconde église est celle de Saint-Louis ; elle s'élève sur les plans de Gartner, dans le style bysantin. Sa forme très-élégante est rehaussée par l'éclat des matériaux qui sont une pierre calcaire d'une blancheur éblouissante. Deux cloches d'une forme légère s'élèvent au-dessus de la façade. Les statues du Christ et de ses apôtres entourent cet édifice. Une nef très-vaste recevra sur ses murs des fresques dont Cornélius a déjà esquissé les cartons; une de ces fresques, le jugement dernier, doit orner le dessus du maître-autel, et sera plus haute encore que celle de Michel-Ange. L'ensemble de la décoration de ce temple doit rappeler le quinzième siècle.

La troisième église, exécutée par Ohlmuller, dans un des faubourgs de la ville, est dans le style gothique pur, et se distingue autant par son plan que par les savantes combinaisons qui président aux détails de sa construction. Grâce à l'emploi intelligent de la terre cuite, seule matière employée dans son intérieur, cet habile architecte peut donner à ses proportions une hardiesse extrême, tandis que l'extérieur est construit entièrement en pierres de taille. C'est ici que la peinture sur verre, cette compagne obligée des édifices gothiques, doit surtout étaler ses merveilles. Ces vitraux de quarante pieds de hauteur s'exécutent à la manufacture de porcelaines d'après les cartons de Nuben de Strandolphe. Trois sont déjà terminés, et leur effet surpasse en éclat ceux des cathédrales de Fribourg et de Cologne.

Enfin, la quatrième église, confiée au talent de Zippland, reproduira une basilique romaine. Ce n'est que depuis un an que la première pierre en a été posée. Son style remonte aux premiers temps du Christianisme en Italie, époque où après avoir détruit les monuments du paganisme, on fit servir leurs débris à la construction des basiliques.

La Glyptothèque, monument de la forme d'un temple antique, sert de sanctuaire aux productions de la sculpture tant ancienne que moderne. Dès sa jeunesse, le roi, comme prince héréditaire, songea déjà à l'érection de ce monument, et s'imposa, dans ce but, sur ses dépenses personnelles, la plus sévère économie. C'est ainsi qu'il est parvenu à satisfaire son goût pour les arts, en érigeant ce monument et en le dotant des précieuses acquisitions qu'il avait faites tant en Grèce qu'en Italie.

Les fresques qui décorent les salles de ce monument sont exclusivement consacrées aux dieux de l'Olympe, ou tirées des temps héroïques de l'ancienne Grèce. Ces travaux ont été les précurseurs de ceux de l'école actuelle de Munich.

La Pinacothèque, par la pureté du style, est peut-être le plus beau monument que Kleuze ait produit : il est consacré à la peinture et renferme un choix exquis des meilleurs tableaux que possède la Bavière, ou que le Roi a acquis successivement. Car les galeries royales de Munich et de Schleisheiss contiennent une si grande quantité de choses médiocres, qu'un critique sévère se fatigue dans la recherche des bons ouvrages qui y sont comme noyés. Pour remédier à cet inconvénient, on va faire un remaniement dans toutes ces galeries et créer, pour les élaguer, des musées secondaires dans quelques villes de province. L'espace des salles de la Pinacothèque est calculé pour contenir environ seize cents tableaux. Neuf grandes salles, éclairées par le haut, renferment les tableaux de grande dimension, et vingt-trois petites salles, éclairées par les côtés, contiennent les objets d'une moindre proportion.

Une galerie parallèle contiendra, dans une suite de fresques, l'histoire de la peinture, les bustes des grands maîtres, et des scènes qui se rapportent à leur vie. Cette partie de l'édifice rappelle les loges de Raphaël au Vatican ; et pour que tout, dans ce bel édifice, soit parfaitement en rapport avec sa destination, le jardin qui est attenant sera orné des statues des plus grands peintres.

En comparant en masse ces nombreuses constructions, on trouvera sans doute l'équivalent et plus peut-être dans quelques capitales de l'Europe; mais lorsqu'on songe que ce qui, là, fut le produit successif des siècles, s'effectue ici sous un seul règne, en moins de vingt années de paix et de prospérité, on ne peut, certes, refuser un tribut d'admiration à de pareils résultats obtenus en si peu de temps avec des moyens bornés.

Sans doute on peut, dans tout cela, signaler des défauts, mais qui sont de légères taches, comparées à l'harmonie de l'ensemble, et surtout eu égard à la puissante impulsion que de telles entreprises impriment aux beaux-arts.

Cette masse de travaux importants ne tourne pas uniquement à l'avantage des artistes : à Munich, la population tout entière s'en ressent ; aux environs, plus de trente mille ouvriers trouvent leur existence ; plus loin les carrières du Tyrol sont dans une activité extraordinaire. Les transports par terre et par eau, les fabriques et les ateliers en tout genre, la production et l'achat des matières premières, en un mot toute l'industrie du pays en profite, et cette capitale surtout, si tranquille en d'autres temps, a reçu par ces travaux une vie nouvelle.

Avant le développement de la nouvelle école bavaroise, l'étude de l'art, fort négligée, se traînait dans les ornières de la routine : Cornélius, frappé de cet état de choses, s'appliqua à y remédier, favorisé en cela par la tendance des esprits et par la fermentation qu'opéra, parmi ses élèves, le retour de Rome de quelques-uns de leurs devanciers, qui aidèrent puissamment à les ramener dans la voie des études consciencieuses. Mais ce nouvel esprit s'arrêta d'abord à l'imitation minutieuse des œuvres de l'ancienne école allemande et de l'école italienne de la première époque. Il en advint que les intelligences bornées s'attachèrent servilement à l'imitation matérielle des vieux maîtres. Cependant, quelques hommes d'un génie supérieur, perfectionnés à Rome, se joignirent à Cornélius pour cette noble tâche, et c'est ainsi que cette nouvelle école fut fondée par Cornélius, Schnorr et Hess. Les circonstances favorisèrent cette nouvelle tendance, et les nombreuses commandes nécessitées par les monuments que le Roi fit construire, tous tableaux de grande dimension, obligèrent bientôt les jeunes artistes, plus que les meilleurs avis, à réformer cette nature mesquine et à voir la nature grandement. La pratique de la fresque ne tarda pas non plus d'achever cette heureuse révolution. La peinture à fresque, on peut le voir par cet exemple, est plus utile au progrès de l'art que tout autre genre de peinture.

M. Felsing jette ensuite un regard en arrière sur la dernière exposition de peinture qui eut lieu à Munich.

Les tableaux à l'huile, exposés l'an dernier dans les salles de l'Académie, n'ont offert, dit-il, qu'un faible intérêt, et la cause en est bien naturelle : c'est que les premiers talents, sans exception, sont occupés à décorer les monuments. Cependant, dans ce genre aussi l'on prend le caractère général de l'école. Outre les cartons de Cornélius, qui ont fixé l'attention publique, Schnorr s'est signalé de nouveau par une grande composition qui représente l'entrée triomphante de Frédéric Barberousse à Milan. L'histoire nationale a été représentée dignement par Hess, qui a déjà acquis une réputation méritée en reproduisant les fastes de l'armée bavaroise. Son tableau de l'entrée du roi Othon à Athènes est un des plus beaux ornements de cette exposition.

Cependant, il est juste de reconnaître que ce tableau n'est pas encore à la hauteur des belles pages que les Gros, les Gérard et autres grands peintres français ont exécutées sous Napoléon, et qui, réunies au musée de Versailles, rehausseront la gloire de la nation française, sous le rapport de l'art autant que sous le rapport politique.

Quoique les monuments publics de Munich témoignent assez de l'activité des artistes les plus habiles, M. Felsing n'en fit pas moins une excursion dans l'atelier de plusieurs d'entre eux. Un des plus distingués parmi les jeunes peintres, M. Kaulbach, terminait un carton représentant la bataille que l'armée romaine livra aux Huns, et dont une ancienne légende rapporte que, durant la nuit qui suivit la bataille, on vit les cadavres des deux armées se lever spontanément pour recommencer dans les airs leur horrible carnage. Le

peintre s'est emparé habilement de cette tradition, et a composé cette scène avec une grandeur effrayante. Le champ de bataille, devant l'ancienne Rome, est couvert de cadavres de Huns et de Romains. On voit les uns s'élever en brandissant leurs armes, d'autres les ramasser par terre. Des groupes s'excitent mutuellement au combat. Du côté des Romains déjà convertis à la foi chrétienne, tout se passe avec calme et naïveté; du côté des Huns, avec rage et frénésie.

Le général romain, terrassé par deux jeunes combattants, lutte encore sous la bannière du Christianisme. En face de lui, la figure sauvage d'Attila, debout sur un grand bouclier porté par plusieurs de ses soldats, se prépare au combat.

La mêlée principale se passe entre ces deux chefs et est alimentée continuellement par l'arrivée de nouveaux fantômes. Cette admirable conception ne se distingue pas moins par la chaleur et le mouvement que par la correction du dessin, à tel point que la couleur ne pourra y ajouter qu'un faible surcroît de mérite.

Le comte de Nazinski, grand amateur, vient de charger M. Kaulbach de lui en faire un tableau de proportion colossale. Ce tableau aura vingt pieds de hauteur.

Revue française et étrangère.

L'HOTEL DE VILLE DE LOUVAIN,

LES RÉPARATIONS, LES STATUES.

Dans un de nos derniers numéros, nous avons publié deux lettres concernant la question des statues à replacer dans les niches du vieil Hôtel de Ville de Louvain. L'une était de M. de Luesemans, l'autre de Victor Hugo ; toutes les deux sont des documents importants. Aujourd'hui, nous consignons dans nos colonnes un rapport de M. de Luesemans, qui est à lui seul toute l'histoire de cette grave question. Nous le ferons suivre des arrêtés qui ont été pris postérieurement par le Conseil communal, du plan d'ensemble et du programme du concours ; puis enfin nous dirons comment il s'est fait que toutes ces choses sont restées pendant si longtemps à l'état de discussion.

Voici d'abord le *rapport* de M. de Luesemans. Bien qu'il porte déjà une date éloignée, ce n'en est pas moins un document historique utile à conserver et à consulter en temps et lieu. Ce *rapport* fut lu à la séance du Conseil communal de Louvain, le 16 mars 1847, où M. de Luesemans s'exprima en ces termes :

MESSIEURS,

Depuis fort longtemps déjà, mais surtout depuis la restauration si habilement conduite et si complétement achevée de notre Hôtel de Ville, une question a vivement préoccupé le monde artistique ; cette question est celle-ci :

N'est-il pas urgent, ou tout au moins convenable, de placer des statues dans les innombrables niches qui couvrent les trois façades de notre bel édifice ?

Du monde artistique, du public, cette question est descendue dans les corps constitués; le Gouvernement, le Conseil communal de Louvain, la Commission des monuments, la Commission administrative de l'Académie des beaux-arts, le Jury d'examen, qui, tous les ans, vient juger les travaux des élèves de notre Académie des beaux-arts — et qui se compose des artistes les plus distingués du pays — ont été, tour à tour, saisis de cet objet important.

Aujourd'hui, Messieurs, après une instruction que nous pouvons affirmer avoir été minutieuse et complète, votre quatrième section est en mesure de vous présenter des conclusions qui sont le résultat d'un sérieux examen. Avant de vous les présenter, permettez-nous, Messieurs, de mettre sous vos yeux les éléments qui ont servi de base à nos discussions.

Par arrêté royal en date du 31 décembre 1841, le Roi avait autorisé spontanément M. le Ministre de l'intérieur à disposer d'une somme de *trois mille francs* pour aider l'Administration communale de Louvain à couvrir les frais à résulter de l'exécution des statues nécessaires pour garnir les niches de la façade de notre Hôtel de Ville.

Mais avant la délivrance de cette somme, M. le Gouverneur du Brabant demandait, au nom et d'après le désir de M. le Ministre de l'intérieur, de lui adresser sans retard des propositions concernant :

1° Les personnages qu'il conviendrait de représenter;

2° Le mode d'exécution des statues et les artistes à choisir pour ce travail important.

Comme vous le voyez par cette dépêche, la question de convenance, de nécessité, de compléter par des statues les façades de notre Hôtel de Ville, n'avait pas fait l'objet d'un doute dans l'esprit du Gouvernement.

Le Collége répondit, par sa lettre du 25 janvier suivant, à la missive de M. le Gouverneur, qu'en attendant qu'il pût faire connaître le résultat des délibérations du Conseil, sur les questions posées dans la dépêche, il priait M. le Gouverneur de vouloir bien exprimer au Gouvernement la gratitude du Collége pour la faveur dont la ville de Louvain venait d'être spontanément l'objet.

Plusieurs réunions de la section du contentieux, des beaux-arts et de l'instruction publique, ainsi que de la section des travaux publics, eurent lieu, notamment le 8 mars 1842 pour la première, les 11 mars et 6 juin suivants, pour la seconde; dans ces réunions, plusieurs mesures d'instruction furent ordonnées, à l'effet de pouvoir répondre à la demande du Gouvernement. Des rapports furent demandés à M. l'Architecte de la ville.

Dans la séance du 20 juin 1842, M. le Bourgmestre fit au Conseil un rapport verbal sur l'objet en instruction et lui fit connaître que » la Sec« tion des beaux-arts n'avait pas encore de travail définitif arrêté, parce « qu'elle n'avait pas tous les renseignements qu'elle avait demandés sur la « forme et le prix des statues, et que ses membres n'étaient pas encore « d'accord sur les personnages qu'il conviendrait de représenter, les uns « pensant qu'il faudrait y placer les portraits des ducs et duchesses de « Brabant, d'autres croyant qu'il serait plus conforme aux règles de l'art « de prendre des sujets de l'Ancien Testament, pour mettre les statues en « harmonie avec les groupes qui se trouvent sculptés sur la façade et qui « sont également tirés de la Bible. La section proposait, en conséquence « de son indécision, de consulter la Commission des monuments de la « ville de Louvain sur cette question. »

Cette proposition ayant été approuvée par le Conseil, le Collége des bourgmestre et échevins écrivit, dans le sens de la délibération qui précède, une lettre en date du 11 juillet 1842.

Le Collége appelait l'attention de la Commission des monuments sur les trois questions suivantes qu'il la pria de résoudre :

1° Quels personnages convient-il de représenter ?

2° Quel sera le mode d'exécution et quels seront les artistes qui en seront chargés ?

3° Quel sera le prix à allouer pour chaque statue ?

La lettre du Collége ne laissait ignorer à la Commission des monuments aucune des incertitudes de la Section des beaux-arts, ni aucun des raisonnements sur lesquels chaque opinion était basée.

La Commission n'avait pas encore fait connaître son avis, lorsqu'à la suite d'une dépêche de M. le Gouverneur de la province, le Collége crut devoir rappeler à messieurs les membres de la Commission des monuments, sa lettre du 11 juillet, avec prière de vouloir bien y répondre le plus tôt possible : c'est ce qu'il fit par sa missive du 2 octobre, même année.

Le 2 novembre 1842, la Commission des monuments fit parvenir au Collége un rapport très-détaillé, dont il est bon que vous connaissiez le sommaire.

Sur la première question : *Quels sont les personnages qu'il convient de représenter pour garnir les niches de l'Hôtel de Ville ?* trois opinions se sont formées dans le sein de la Commission, composée de cinq membres; deux d'entre eux étaient d'avis « de placer dans les niches dont il s'agit, » des figures représentant les ducs de Brabant et d'autres personnages « célèbres de la Belgique.

« Afin que l'harmonie générale du bâtiment ne fût pas blessée par la « représentation, sur une même façade, de bas-reliefs composés de sujets « bibliques et de statues figurant des Belges célèbres du moyen âge, on « pourrait, d'après ces deux membres, représenter ces illustres person« nages dans le style gothique de l'édifice. »

Un autre membre de la Commission, « tout en accueillant, comme belle « et grande l'idée de faire de la façade de l'Hôtel de Ville une espèce de « galerie historique consacrée aux gloires nationales, a exprimé la crainte « que le bizarre assemblage de héros du moyen âge, amalgamés avec des

« sujets bibliques, ne détruisît l'ensemble harmonieux du bâtiment. »

Quoique ce dernier avis ne contienne aucune conclusion, il nous semble que la conclusion naturelle est que le membre qui l'a émis était d'avis qu'il ne fallait pas de statues dans les niches.

Deux autres membres de la Commission concluent positivement à ce que le choix des statues soit renfermé dans les sujets bibliques; ils repoussent l'opinion d'après laquelle les statues représenteraient des hommes célèbres de la Belgique; mais, cependant, ils ajoutent que, si cette opinion devait prévaloir, il faudrait absolument se renfermer dans la représentation d'hommes ayant vécu à une époque antérieure à celle où l'Hôtel de Ville a été construit.

Cette diversité d'opinions sur un sujet aussi important n'était guères faite pour servir de direction à la quatrième section, ni même au Conseil communal.

Sur la seconde question : *Quel est le mode d'exécution des statues et quels sont les artistes à choisir pour l'exécution des travaux?* la Commission se mit plus facilement d'accord.

Elle fut d'avis que les matériaux devaient être entièrement semblables à ceux qui ont servi à l'exécution des autres travaux de la façade, c'est-à-dire en *pierre de France*, dite *pierre de Rochefort*. La Commission croyait qu'il conviendrait que l'Administration s'occupât elle-même de l'achat et de l'expédition de ces matériaux, afin d'être assurée qu'ils sont exactement de même nature que ceux dont les bas-reliefs ont été formés.

Quant aux artistes, la Commission pense qu'il convient de ne pas sortir des artistes de Louvain; elle en désigne quelques-uns qu'elle croit dignes de prendre part aux travaux; elle ajoute qu'il conviendrait que ceux des artistes qui voudraient s'occuper de la confection des statues, présentassent d'abord des modèles en plâtre de six statues (une par étage, les tourelles comprises). Ces modèles seraient ensuite soumis à l'examen d'un Jury composé d'hommes compétents, qui décideraient quels seraient les artistes que l'on chargerait définitivement de telle ou telle partie des travaux.

Sur la troisième question : *Quel serait le prix à donner par statue?* la Commission fait connaître qu'elle a consulté deux artistes statuaires, et que l'un d'eux a évalué la dépense pour chacune d'elles, quelle que soit sa dimension, à 500 francs (le nombre de statues, grandes et petites, est de 281). Le second a déclaré qu'il se chargerait de l'exécution des travaux à raison de 350 francs par statue de grande dimension (il y en a 230) et de 25 francs par statuette (il y en a 51). Dans ce prix serait comprise la fourniture des matériaux.

Cependant, le 9 novembre, le Gouvernement fit parvenir à la ville une ordonnance de payement de 3,000 francs, délivrée sur les fonds de l'État, à titre de subside pour l'aider à faire face aux frais que nécessitera l'exécution des statues en pierre, destinées à garnir les niches de la façade de l'Hôtel de Ville. Cette somme fut encaissée et se trouve actuellement encore disponible; le Collége en accusa réception par sa lettre à M. le Gouverneur, en date du 12 novembre 1842.

Les questions soulevées d'abord par le Gouvernement, et sur lesquelles la Commission des monuments de Louvain avait été consultée revinrent à l'ordre du jour de la séance du Conseil communal du 10 décembre 1842. Le Conseil ne trouvant pas, dans la divergence d'opinions survenue dans le sein de la Commission, en ce qui concerne la première question, des éléments de science plus concluants que ceux qui lui avaient été fournis par les Sections des beaux-arts et des travaux publics, chargea le Collége d'en référer au Gouvernement, en lui communiquant le rapport de la Commission, et de faire connaître ultérieurement le résultat de cette démarche.

Par sa missive du 14 janvier 1843, le Collége porta les diverses circonstances dont nous venons de faire l'énumération à la connaissance de M. le Gouverneur de la province, avec invitation de vouloir en faire part au Gouvernement et de faire connaître le résultat de la communication. Le Collége indiquait comme moyen d'arriver à un résultat, la soumission des diverses questions, ci-dessus posées, à la Commission des monuments du royaume.

Par sa missive du 12 septembre 1843, M. le Gouverneur fit parvenir au Collége copie d'une dépêche du Département de l'intérieur, par laquelle M. le Ministre Nothomb fait connaître « qu'après avoir pris l'avis « de la Commission royale des monuments, il désire que l'on commence « par placer dans les niches de la façade principale de l'Hôtel de Ville de « Louvain, les ducs de Brabant, les comtes de Louvain, et les personnages célèbres de la magistrature et de l'université de cette ville. »

M. Nothomb « témoigne également le désir que l'exécution de ces statues soit confiée aux élèves les plus distingués de la classe de sculpture « à l'Académie des beaux-arts, et qu'elle ait lieu sous la direction de M. le « professeur Geerts. »

M. le Ministre termine, enfin, en annonçant que « *si la ville consent à « allouer de nouveaux fonds pour cet objet, le Gouvernement est disposé à « faire également de nouveaux sacrifices.* »

Par sa lettre du 15 septembre 1843, le Collége pria M. le Gouverneur de lui transmettre le rapport de la Commission royale des monuments, lequel lui parvint en effet.

Cette Commission estime :

1° Qu'il convient de placer à la façade les comtes de Louvain, les ducs de Brabant, les personnages célèbres de la magistrature et de l'université de Louvain.

2° Que le nombre nécessaire des statues pourrait être complété au moyen de figures allégoriques, pouvant servir d'attributs à ces personnages, telles que la Force, la Prudence, la Justice, etc.

3° Que les niches des tourelles qui font face à la place pourraient être garnies de sujets représentant les Vertus et les Vices, ainsi que cela se pratiquait assez fréquemment dans les monuments du moyen âge.

4° Quant aux faces latérales de l'édifice, on y placerait des saints du pays.

Ici, Messieurs, nous avons à constater un moment d'interruption, lorsque, le 16 mai 1844, M. le Gouverneur du Brabant témoigna au Collége des bourgmestre et échevins l'étonnement du Gouvernement, de ce qu'il fût mis si peu d'empressement à profiter des bonnes dispositions de celui-ci, pour achever l'œuvre de restauration du monument dont il s'agit. M. le Gouverneur réclame à cet égard des explications et espère être immédiatement à même de donner au Gouvernement tous ses apaisements.

Cette lettre étant restée sans réponse, une dépêche du Gouvernement, en date du 28 septembre 1844, vint en rappeler l'objet et réclama avec instance que l'on s'en occupât sérieusement et immédiatement.

Dans une correspondance du mois d'octobre, le Collége et M. le Bourgmestre font remarquer au Gouvernement que s'il n'a pas été donné suite jusqu'à présent au projet de remplir les niches de la façade de notre Hôtel de Ville, c'est que le fonds qui pourrait y être destiné, n'est pas suffisant. M. le Bourgmestre ajoute que le subside accordé par le Gouvernement est intact et est tenu en réserve dans la caisse de la ville. « La « ville avait porté un deuxième subside de 3,000 francs, dit M. le Bourg- « mestre, pour l'année 1844, pour servir en quelque sorte de compensa- « tion au cinquième subside espéré du Gouvernement pour la restauration « de l'Hôtel de Ville, pour lequel le Gouvernement n'a encore alloué « que 16,000 francs, tandis que la ville a dépensé fl. 178,578-29.

« Si la ville n'a pas alloué de crédit au budget de 1844, c'est à cause de « l'insuffisance de ressources; mais cette omission ne préjuge rien pour « l'avenir. »

Cette correspondance porta ses fruits, Messieurs, et par sa missive du 23 novembre 1844, M. le Gouverneur informa le Collége que, par arrêté royal du 8 du même mois, un second subside de 3,000 francs était alloué. « M. le Ministre de l'intérieur, dit cette dépêche, espère que cette « nouvelle allocation du Gouvernement permettra de commencer immé- « diatement les travaux qui doivent compléter ce bel édifice. »

Cette somme fut également encaissée. Cependant, par ses dépêches des 17 novembre et 23 décembre 1845, et 29 janvier 1846, M. le Gouverneur du Brabant pressa l'administration de lui faire connaître la décision intervenue. Il lui fut répondu que l'on s'en occuperait incessamment en Conseil, et, en effet, dans la séance du 2 mai 1846, la question fut agitée.

Jusqu'ici, comme vous l'aurez remarqué, Messieurs, le Gouvernement, les diverses Commissions appelées à émettre leur avis, le Conseil lui-même, qui l'avait sollicité, semblaient avoir fait bon marché de la question de savoir *en principe si des statues seraient placées*. Nulle part nous n'avons trouvé à cet égard des traces d'un doute; il semblait que tout le monde eût suivi la première pensée partie du Gouvernement.

Cependant, lorsque le Conseil fut appelé à délibérer dans sa séance du 2 mai, on s'aperçut que la question de principe n'était pas résolue, et, devant quelques doutes qui avaient surgi, il semblait utile de s'éclairer de nouveau *sur la convenance* de décorer la façade de statues. Un membre du Conseil proposa de soumettre la question à une Commission composée d'hommes de l'art, pris à l'extérieur et à l'intérieur, lorsqu'un autre membre proposa, pour former cette Commission, les membres du Jury qui, tous les ans, vient au mois d'août juger les compositions des élèves de l'Académie des beaux-arts. Cette commission, étant composée des sommités de l'art en architecture, peinture et archéologie, semblait en effet parfaitement posée pour résoudre cette question; aussi le Conseil adopta-t-il ce projet, et le Collége fut chargé de rassembler tous les renseignements nécessaires à cette fin.

(La fin au prochain numéro.)

LES DEUX MARIES AU TOMBEAU.

DES VITRAUX

DE LA

CATHÉDRALE DE TOURNAI.

Trois nouvelles verrières sont venues s'ajouter aux deux premièrement placées dans le chœur de la cathédrale. Ces cinq verrières complètent l'ornementation des fenêtres de l'abside.

La première en date, qui est celle du milieu, représente le Sauveur et sa sainte Mère, la Vierge Marie. Elle a été donnée à l'église par le Roi, protecteur éclairé des arts, qui, par ce don généreux, a prouvé tout l'intérêt qu'il porte à notre cité tournaisienne, ainsi qu'à la restauration de nos monuments religieux.

Le vitrail à gauche du Sauveur nous montre saint Pierre et saint André, le premier avec les clefs du ciel, le second avec la croix sur laquelle il a subi le martyre. Les armes de la maison de Ligne, inscrites dans le quatre-feuilles, indiquent assez que ce vitrail est dû à la munificence du prince qui, par ses traditions comme par ses domaines de Belœil et d'Antoing, appartient au diocèse de Tournai, et qui représente si dignement le Hainaut dans le premier corps de l'État. L'illustre maison de Ligne a donné des membres au chapitre de Tournai, entre autres messire Antoine de Ligne, mort chanoine en 1449, et enterré dans la nef.

La verrière suivante représente saint Jean, le disciple bien-aimé, reconnaissable à sa jeunesse, et saint Jacques le mineur, portant une massue, en souvenir de son supplice. Elle a été donnée par M. le comte Georges de Nédonchel, dont la noble famille avait déjà signalé sa pieuse libéralité envers la cathédrale, notamment par la décoration de la chapelle de tous les Saints, faite aux frais du chanoine Robert de Nédonchel, mort en 1599.

Au côté opposé, c'est-à-dire à la droite de la sainte Vierge, se présentent saint Paul avec son épée et saint Jacques le majeur, portant un phylactère.

Cette verrière a été donnée par l'illustre famille des Croy, laquelle a fourni à Tournai plusieurs gouverneurs, et au siége épiscopal un célèbre prélat, Charles de Croy. Il assista avec son parent Eustache de Croy évêque d'Arras au chapitre de la Toison d'Or, présidé par l'empereur Charles-Quint, qui se tint en 1531, dans le chœur de notre cathédrale.

Le deuxième vitrail du même côté, représentant saint Philippe et saint Thomas, l'un avec un glaive et l'autre avec un livre ouvert, est dû à la générosité de M. le marquis de Beaufort et de ses fils MM. les comtes Alfred, Amédée et Charles, qui tous les trois ont passé leur enfance à l'ombre des vieilles tours de Notre-Dame y ont été portés sur les fonts baptismaux, et qui, à cause de cette sainte initiation et de ces souvenirs de leurs jeunes années, lui ont conservé un intérêt profond et comme une sorte d'affection filiale, dont ils viennent de lui donner une nouvelle preuve.

Honneur à eux! honneur et reconnaissance à ces nobles et généreux bienfaiteurs qui consacrent leurs richesses à décorer la maison du Seigneur. Certes, parmi les divers emplois qu'on peut faire des biens de la fortune, il n'en est certainement pas de plus noble que d'embellir les temples de Dieu du prestige des arts et de développer par là chez les hommes le double sentiment du bon et du beau : du bon, par l'influence des idées religieuses; du beau, par l'empire des arts, qui ne peuvent recevoir d'inspirations plus élevées que celles de la religion : j'y ajouterai même l'avantage de l'utile, par la protection donnée ainsi aux artistes et la part de travail assurée à l'ouvrier.

Le sujet adopté pour les fenêtres du chœur est la série des apôtres des prophètes des évangélistes, et, à vrai dire, pour rester fidèle aux traditions hiératiques, on n'en pouvait choisir un autre. Le Christ et sa divine Mère, entourés de ses disciples, fondateurs de la religion; les évangélistes, qui en ont écrit l'histoire; les premiers martyrs, qui, comme saint Etienne, l'ont scellée de leur sang, sont toujours et partout représentés dans les églises des XIIe et XIIIe siècles; on les retrouve sculptés et peints à Reims, à Paris, à Chartres, à Cologne, à Aix; sculptés aux portails, peints dans les verrières. Nous les retrouvons représentés dans la curieuse châsse de saint Éleuthère, qui date de 1247. C'était donc, à cette époque de foi profonde, le sujet obligé et consacré par la tradition, et on l'avait choisi à cause du sens mystique qu'il renferme; car on n'a pas voulu séparer dans le temple ceux que le Christ avait unis autour de lui; ils sont figurés dans le sanctuaire auprès de l'autel du sacrifice, dont ils ont été les premiers prêtres et les pontifes. Cette place privilégiée leur appartenait de droit, et on ne s'avisait pas alors de la donner à des princes ou même à des dignitaires ecclésiastiques. Quand on les peignait, ce qui arrivait souvent, c'était dans toute autre partie de l'église. Le chœur était spécialement réservé pour les sujets religieux.

La tradition et les prescriptions liturgiques indiquaient donc le choix qui a été fait. Elles ont aussi servi de guide dans la représentation des apôtres, dont les types sont suffisamment connus. Souvent, j'en conviens, aux XIIe et XIIIe siècles, ils sont peints sans attributs distincts, excepté saint Pierre, qui porte déjà une ou deux clefs. Les autres apôtres, à Reims et à Chartres, n'ont dans les mains que des phylactères ou des livres. Aucun signe particulier ne les distingue entre eux. Mais ailleurs, et notamment à la châsse de saint Éleuthère, qui est du XIIIe siècle, c'est-à-dire de l'époque du chœur, les apôtres ont chacun leur signe distinctif, et il a paru préférable de suivre cet exemple indigène et contemporain de l'église.

En fait de restauration, le mieux sera longtemps encore de s'appuyer sur les précédents, d'imiter l'art chrétien, tel qu'il se développe sous l'empire du christianisme, et de l'imiter avec exactitude, mais avec intelligence, jusqu'à ce que nous soyons assez forts pour créer des œuvres grandes et originales; or, le moment n'en paraît pas encore venu : le plus sûr sera donc toujours de s'inspirer du passé et de le reproduire avec fidélité.

Sous ce rapport, il est peut-être à regretter que le peintre habile de nos verrières n'ait pu les exécuter comme il le voulait et qu'il ait dû faire des concessions à l'esprit du temps et au désir d'avoir des vitraux clairs. Mieux eût valu, selon nous, et c'eût été le vœu de M. Capronnier, imiter l'art sévère du XIIIe siècle, tel qu'il s'est reproduit à Bourges et à Chartres. Les verrières fortement teintées de ces églises imposantes nous ont paru plus en harmonie avec leur noble architecture que les brillantes peintures des époques suivantes, qui penchent déjà vers la décadence. Le vitrail du Roi est dans cette première et grave manière; quoiqu'il ne soit pas sans défaut, que les personnages ne ressortent pas assez sur le fond, et qu'il offre à certaines heures du jour et sous le rayonnement de la lumière solaire un miroitement peu agréable des couleurs bleue et verte, il faut convenir qu'à distance il produit un bien autre effet que les verrières lucides qui l'avoisinent. Celles-ci, malgré leur mérite, n'ont pas la puissance des fonds à mosaïques. Elles ont la prétention, d'ailleurs bien méritée, de s'étaler comme des tableaux, au lieu de se confondre, comme les peintures anciennes, avec le monument et d'en rehausser les formes architecturales. Elles visent à être plus gracieuses que sévères, et je conviens qu'elles ont atteint ce but.

Je ne me dissimule pas, d'ailleurs, que ce qui me paraît un défaut est sans doute un mérite aux yeux du plus grand nombre. Raison de plus pour ne pas blâmer trop vivement ce que d'autres loueront; et je suis aussi d'avis qu'il y a beaucoup à louer dans nos vitraux. Raison surtout pour clore ces réflexions qui nous entraîneraient trop loin sur l'esthétique de l'art chrétien.

Nous ne finirons pas cependant sans rendre justice au talent de M. Capronnier. Il en a déjà fait preuve dans notre église par l'excellente restauration des vitraux du transsept, ainsi que par tant d'œuvres remarquables dont il a enrichi les églises de notre pays. Les cinq nouvelles verrières du chœur, si elles ne sont pas la reproduction fidèle des vitraux du XIIIe siècle, sont cependant

un travail remarquable par la netteté du dessin et la vigueur du coloris. Nous croyons qu'elles peuvent soutenir le parallèle avec les peintures en ce genre de n'importe quel pays, et nous en félicitons bien sincèrement M. Capronnier.

Nous ne pouvons nous empêcher, en terminant cet article déjà bien long, d'émettre un vœu : c'est que l'œuvre si heureusement commencée arrive à bonne fin; et dans ce but, nous ne craignons pas de faire appel aux familles opulentes, à celles surtout de la province du Hainaut, à celles aussi qui ont donné des membres au chapitre ou des évêques au siége; nous les exhortons à ne pas laisser inachevée la restauration du plus ancien monument de la Belgique. Ce n'est pas trop des efforts de tous pour une œuvre aussi grandiose. Le gouvernement et la représentation nationale ont prouvé par leurs subsides tout l'intérêt qu'ils lui portent; le conseil provincial du Hainaut, la ville de Tournai, la fabrique de l'église y ont aussi contribué dans la proportion de leurs moyens; Le Roi a voulu s'associer à cette entreprise tout à la fois religieuse et artistique par le don d'une verrière, et ce noble exemple a été suivi par MM. les princes de Ligne, duc de Croy, marquis de Beaufort, comte de Nédonchel, dont les écussons brillent au haut du chœur de notre cathédrale. Notre digne évêque, marchant sur les traces de ses vénérables prédécesseurs, a prouvé toute la sollicitude qu'il porte à l'embellissement de son église épiscopale. Il lui a fait don du vitrail de la rose occidentale, qui orne le grand portail de la nef, nouvellement rétabli. Tout nous fait espérer que cette importante peinture, confiée au talent de M. Capronnier, répondra à l'attente générale, tant pour le choix du sujet que pour l'exécution. Nous y pourrons revenir quand elle sera placée et en expliquer le sens symbolique.

Pour le moment, nous ne voulons parler que des vitraux du chœur, ainsi que des généreux bienfaiteurs de l'église à qui nous les devons. Nous nous faisons un devoir de proclamer leurs bienfaits, par reconnaissance d'abord, et ensuite pour exciter le zèle de nouveaux donateurs. Au moyen âge, à cette époque d'enthousiasme religieux et d'ardeur pour les grandes choses, alors que les âmes n'étaient pas engourdies par la préoccupation des intérêts matériels, avec des instruments imparfaits et des moyens restreints, mais avec une foi ardente, plus puissante que nos arts et notre industrie progressive, les hommes savaient élever ces immenses monuments dont l'existence est un problème pour notre orgueil, et non-seulement ils les construisaient avec cette perfection dans l'ensemble et cette richesse dans les détails qui nous étonnent et nous confondent, mais encore, pour l'orner, ils appelaient à leur aide le génie de la peinture et de la sculpture; ils couvraient les longues baies de ces églises de tableaux merveilleux qui exposaient aux yeux des fidèles les touchantes histoires de la religion, ou les images rayonnantes des bienheureux; ils ornaient les contre-forts les clochetons les voussoirs des portiques de leurs statues vénérées; à l'intérieur, elles se voyaient partout; sur les autels, sur les châsses, sur les tombes; statues en pierre, en bois, en argent, en or; c'était comme une population sainte qui remplissait toutes les parties du temple. A Chartres, il n'y a pas moins de 4 à 5,000 statues disposées dans le vaste édifice. Cette ornementation artistique était encore rehaussée par un pavement symétrique et harmonieux, par des grilles travaillées avec goût, par des candélabres et des couronnes scintillantes de lumière, enfin par un mobilier riche et approprié à l'architecture de l'église.

Voilà ce qu'elle était aux siècles de foi, et cette merveille des arts était l'ouvrage de tous, le produit des pieuses libéralités des fidèles. Chacun y contribuait selon ses moyens; le pauvre apportait son obole et le riche ses trésors. A Chartres, les belles verrières du chœur ont été données par la noblesse du pays chartrain, dont elles ont conservé les vieux écussons; les vitraux des bas-côtés sont dus aux diverses corporations de métiers, dont l'emblème est peint en bas du tableau.

C'est ainsi que par le concours de tout le peuple chrétien, riches et pauvres, princes et sujets; sans chambres qui votassent des fonds, sans subsides de l'État et de la province, mais par la généreuse spontanéité des fidèles, par la puissance des idées religieuses, s'élevaient ces merveilleuses constructions qui défient nos arts et nos progrès. Et de nos jours, au milieu de la protestante Angleterre, comment se construisent tant de belles églises, ornées de sculptures et de verrières, si ce n'est par les dons des catholiques? Or, ce qu'on faisait au moyen âge, ce que l'on fait encore à côté de nous, pourquoi ne l'imiterions-nous pas aussi? Il ne s'agit pas ici de bâtir à grands frais une vaste église, mais seulement de compléter une restauration déjà bien avancée. Il s'agit de s'associer, à notre époque de troubles et d'agitations, à un travail durable, au rétablissement artistique de la plus ancienne église du pays. Que chacun fasse sa part; que ceux qui attachent quelque importance au succès d'une œuvre aussi noble veuillent l'encourager; que les personnes riches nous viennent en aide, que les membres d'une même famille se cotisent et réunissent leurs libéralités pour offrir un vitrail à l'église. Il est possible que dans bien des années, dans des siècles peut-être, quand de nouvelles révolutions auront passé aux pieds de la vieille basilique des rois francs, qui en a déjà tant vu; il est possible que ce vitrail, fruit de quelques économies faciles, soit la seule chose qui rappelle le souvenir du donateur. Ce simple don, fait à l'église et conservé par elle, sauvera peut-être sa mémoire de l'oubli qui nous attend et qui si tôt nous envahit.

LE MAISTRE D'ANSTAING,

Membre de la Commission de restauration de la cathédrale, membre correspondant du Comité de France.

Tournai, 1er avril 1852.

L'HOTEL DE VILLE DE LOUVAIN.

LES RÉPARATIONS, LES STATUES.

(SUITE.)

Le Collége adressa toutes les pièces et documents à messieurs les membres de la Commission administrative de l'Académie des beaux-arts de cette ville, avec invitation de vouloir bien profiter du séjour des membres du Jury à Louvain, pour leur soumettre les pièces du dossier et provoquer leur opinion sur les questions qui s'y trouvaient traitées, nommément sur la question non encore examinée jusque-là : *Convient-il de placer des statues dans les niches de l'Hôtel de Ville?*

La Commission administrative susdite s'est chargée volontiers de la mission qui lui fut confiée, et nous sommes en possession du rapport qu'elle nous a adressé à ce sujet.

Le Jury du concours s'est assemblé le jeudi 20 du mois d'août 1846. Il n'est pas sans importance pour la consistance de sa délibération et la foi due à son avis, d'en connaître le personnel; il était composé de :

MM. 1.	*Verschaeren,*	Artistes peintres, professeurs à l'Académie royale d'Anvers.
2.	*Dyckmans.*	
3.	*Hunin.*	Artiste peintre, à Malines.
4.	*Marinus.*	Directeur de l'Académie de peinture, à Namur.
5.	*Ducorron.*	Directeur de l'Académie d'Ath.
6.	*Aanregemorter.*	Artistes peintres, à Anvers.
7.	*Kremer.*	
8.	*Joseph Geefs.*	Artiste statuaire et professeur à l'Académie royale d'Anvers.
9.	*Roelandt.*	Architecte de la ville de Gand.
10.	*Gennisson.*	Artistes peintres à Louvain.
11.	*Vandorne.*	
12.	*G. Stas.*	Artistes statuaires à Louvain.
13.	*Goyers.*	
14.	*Verheyden.*	Architectes à Louvain.
15.	*D. Everaerts.*	

Cette simple citation est une garantie, Messieurs, que les questions ont été examinées avec une connaissance entière de cause.

Sur la première question : *Y aura-t-il des statues* ? l'avis des membres du Jury est affirmatif par *treize* voix. MM. *Stas* et *Vandorne* ont déclaré s'abstenir, n'étant pas convaincus de la nécessité du placement des statues dans les niches de l'Hôtel de Ville.

La décision des membres du Jury, prise dès lors à l'unanimité des votants, est motivée :

1° Sur ce qu'il n'est pas de monument appartenant au style ogival qui n'ait été garni de statues ou destiné à en recevoir.

2° Que si aujourd'hui plusieurs façades en sont dégarnies, il faut en attribuer la cause aux troubles religieux et aux dévastations du XVIe siècle, ainsi qu'aux guerres qui ont signalé la fin du siècle dernier.

En examinant les termes de l'avis que nous analysons et l'assurance avec laquelle il est formulé sur ce point, il est une certitude que l'on acquiert sans peine : c'est qu'il est le résultat d'une conviction bien arrêtée et qu'aucune objection ne saurait affaiblir ni modifier.

Messieurs les membres du Jury examinèrent ensuite la question suivante qui leur avait été également posée :

Quels sont les personnages qu'il convient de représenter pour garnir les niches de la façade de l'Hôtel de Ville?

L'assemblée a cru devoir diviser en quatre parties la question qui précède et la résoudre par quatre réponses spéciales. Nous allons vous en rendre compte.

1° *Peut-on placer dans les niches des sujets civils, historiques, ou bien convient-il de se renfermer, quant au choix des statues, dans les sujets bibliques?*

L'assemblée a accueilli avec faveur l'idée de faire de la façade de l'Hôtel de Ville une sorte de galerie historique, consacrée aux gloires nationales; elle ne croit pas que la présence, sur une même façade, de statues historiques à placer dans les niches et de consoles ou supports décorés de sujets bibliques, puisse détruire l'ensemble harmonieux du monument, surtout si les statues historiques sont exécutées dans le style gothique de l'édifice.

L'assemblée se prononce donc en faveur des sujets civils historiques.

Le second membre de la question complexe est celui-ci :

Placera-t-on dans les niches les comtes de Louvain, les ducs de Brabant, les personnages célèbres de la magistrature et de l'Université de Louvain, ainsi que les personnages qui, bien qu'étrangers à la ville de Louvain, auraient contribué d'une manière quelconque au bien-être et à la prospérité de cette cité ou des établissements qu'elle renferme dans son sein?

Cette question est encore résolue affirmativement. Il semble résulter des explications données par différents membres, que la dénomination *de personnes étrangères ayant contribué au bien-être de cette ville et de ses établissements*, comprendrait les fondateurs d'institutions de bienfaisance, les saints et saintes ayant quelque rapport avec l'histoire de Louvain, les princes étrangers ayant fait avec les souverains brabançons des traités avantageux à la ville, les protecteurs et bienfaiteurs de l'Université, en un mot tous les personnages se rattachant, en quoi que ce soit, à l'illustration de la ville de Louvain.

Le troisième point, que soulève la seconde question, est résolu par la réponse à la demande suivante :

Pourra-t-on représenter des personnages ayant vécu postérieurement à l'époque de la construction de l'édifice?

Cette question, dont la solution négative écarterait presque tous les personnages les plus célèbres de l'Université, a été résolue affirmativement, mais à la condition que ces personnages fussent représentés dans le style et le caractère artistique du monument.

L'assemblée termine enfin sa série de résolutions par la suivante :

Qui placera-t-on dans les petites niches de la façade?

Elle pense que les statues à placer dans les petites niches de la façade devront représenter des figures allégoriques, prises dans un sens général, et ne se rapportant pas immédiatement, dans leur signification et leurs attributs, aux statues placées dans les niches voisines.

Le rapport qui fut adressé au Collége se termine par l'observation que les diverses questions ont été résolues à l'unanimité des membres, moins la voix de M. *Marinus* qui s'est abstenu parce qu'il ne se croyait pas suffisamment éclairé pour émettre un avis sur un objet aussi important, et, en *post-scriptum*, il mentionne que :

« Ont également assisté à la réunion, mais sans participer aux décisions » qui ont été prises :

MM. *Mathieu.*	Directeur de l'Académie de Louvain.
Geerts.	Professeurs à la même Académie.
Bekkers.	
Vander Eycken.	
Laenen.	
Vanaerenberg.	
D. Vandenschrieck.	Membres de la Commission administrative de ladite Académie.
Ant. Everaerts.	
F. Herry.	

Ici se termine la série des documents concernant l'instruction de cette grave affaire, et c'est dans cet état de la question qu'à l'occasion d'une discussion incidentelle soulevée dans l'examen du budget de 1847, votre quatrième section, à laquelle avaient été adjoints MM. Fizenne, Everaerts et De Luesemans, a été invitée à faire un prompt rapport.

Elle s'est réunie à cet effet le 15 février dernier.

La discussion s'est ouverte sur la question de savoir *s'il convenait de placer des statues dans les niches de l'Hôtel de Ville.*

Tous les membres ont été d'accord pour reconnaître que, dans la pensée de l'architecte, les niches ont été primitivement conçues et exécutées avec l'intention bien arrêtée d'y placer des statues; mais quelques membres semblaient douter si, après l'achèvement de l'édifice, l'architecte n'avait pas lui-même cru devoir suspendre et même arrêter la confection des statues, après avoir reconnu que leur établissement aurait pu nuire à l'ensemble de la construction. Ils pensent que c'est à cette circonstance que l'on pourrait attribuer l'absence de statues.

D'autres membres ne partagent ni ces doutes, ni ces craintes, et n'hésitent point à soutenir que, dans leur pensée, des statues sont nécessaires pour compléter l'édifice; ce n'est que par des statues que l'on arrivera, dans la pensée de ces membres, à rétablir l'harmonie des lignes verticales, aujourd'hui interrompues par un faux effet et coupées par le vide des niches, formant ainsi de fausses lignes horizontales, en opposition avec le style ogival, dont le caractère essentiel est d'éviter de semblables interruptions. Ces membres pensent que, quoiqu'il soit aujourd'hui fort difficile de résoudre la question de savoir pourquoi il n'y a pas de statues dans les niches, il est dans leur pensée fort probable, sinon très-certain, qu'il y en a eu. Un membre affirme en avoir vu *trois*, dans son enfance, qui ont disparu sans qu'il sache où elles ont passé.

Un membre rappelle à ses collègues que, dans sa jeunesse, il a souvent entendu conter, en manière de légende, que le bâtiment qui avait amené une cargaison de statues en pierre avait sombré et que c'était là la cause pour laquelle il n'y en avait point dans la façade.

Les membres qui avaient manifesté la première opinion, sans contester absolument ni la nécessité d'établir des statues, ni leur existence probable dans des temps antérieurs, font cependant remarquer que, devant une résolution qui peut considérablement engager les finances de la ville, il importe d'être prudent et de ne procéder qu'avec la plus grande circonspection; que, dans leur pensée, il serait convenable de faire un essai qui déciderait ensuite et de l'opportunité et de la nécessité ou même de la convenance du projet des statues.

Les membres de la seconde opinion ne voient aucun inconvénient à faire un essai, pourvu qu'il soit sérieux et sur une assez grande échelle; on pourrait commencer, par exemple, par une ligne comprenant dix-huit statues, et l'on continuerait ensuite sur le même pied si l'effet répond à l'attente. Ils pensent qu'un essai de ce genre peut d'autant mieux être fait que la somme nécessaire à la dépense, due à la généreuse initiative du Gouvernement, se trouve dans la caisse de la ville.

Après un léger débat sur la position de la question, il est arrêté qu'elle sera posée dans ces termes :

« Placera-t-on des statues dans les niches de l'Hôtel de Ville, en com-
« mençant, à titre d'essai, par en faire confectionner un nombre suffisant
« pour remplir la ligne inférieure, et, si l'effet correspond à l'attente,
« continuera t-on à remplir les niches de la même manière, à mesure que
« les moyens le permettront? »

La question ainsi posée est résolue à l'unanimité et il est arrêté qu'elle sera, dans les mêmes termes, présentée à vos délibérations.

La seconde question a été posée dans ces termes :

« *Quels personnages convient-il d'y placer?* »

Un membre fait observer qu'il conviendrait peut-être, avant d'aborder la question, d'attendre la présence d'un autre membre qui a annoncé avoir des observations à faire contre les conclusions du rapport de la Commission.

Un autre fait remarquer que la présence de ce membre peut n'être pas importante, eu égard à la solution de la première question. Le point sur lequel le membre dont il est parlé avait annoncé des observations, concerne la question de savoir s'il est permis de placer dans les niches des personnages ayant vécu postérieurement à la construction de l'Hôtel de Ville; or, comme il n'y a provisoirement que dix-huit statues à confectionner, et qu'il faudra assez de temps avant que l'on ait épuisé la série des personnages célèbres ayant vécu avant la construction de l'Hôtel de Ville, il pense qu'il est possible de s'arrêter, dès à présent, à ceux par lesquels il convient de commencer. Le même membre fait remarquer que, d'après les divers rapports qui furent examinés, tout le monde semble d'accord qu'il convient de représenter des personnages historiques se rattachant à l'histoire de Louvain.

Votre Commission, ayant délibéré sur cet objet, est d'accord de vous proposer de commencer par les personnages suivants :

1° *Mathieu de Layens*, l'architecte de notre Hôtel de Ville, dont le nom

inconnu a traversé les siècles, pour être révélé à nous d'une manière simple et presque providentielle.

2° Le premier magistrat de la ville, de l'époque de la construction.

3° Des comtes de Louvain et des ducs de Brabant à désigner ultérieurement.

4° *Martin V*, pape, qui donna le bref d'érection de l'Université en 1445.

5° *Eugène IV*, son successeur, qui étendit le bref par l'adjonction de nouvelles facultés en 1431.

6° *Erard de la Mark*, prince de Liége, à la sollicitation duquel nous devons l'extension du bref obtenu d'Eugène IV.

Voilà, Messieurs, les principaux personnages que votre Commission a jugés dignes en premier lieu de recevoir la perpétuité de la matière, après avoir acquis l'immortalité de la renommée.

Votre section avait une troisième question à examiner : « *Quels seront » les artistes chargés de l'exécution des statues?* »

A l'unanimité elle a reconnu que l'Administration devait faire tous ses efforts pour obtenir une œuvre digne de l'édifice qui appartient à la ville par sa destination, mais au monde par l'art du constructeur. Le mérite seul doit l'emporter, non pas le merite de l'artiste, mais le mérite de l'œuvre.

Votre Commission pense qu'il convient de consacrer le principe du concours, et en voici les principaux éléments :

1° Un Jury serait désigné par le Conseil, après avoir pris sur le personnel de ce jury l'avis de la Commission administrative de l'Académie des beaux-arts.

2° Ce Jury serait invité à faire le programme des statues à exécuter et les conditions du concours. Aucun des concurrents ne pourrait se trouver parmi les membres du Jury.

3° Le Jury serait investi des pouvoirs les plus étendus pour apprécier le mérite des œuvres qui lui seraient soumises; il serait invité à user de la plus grande sévérité et à n'admettre que les travaux qui ne laisseraient rien à désirer sous le rapport de l'art.

4° La ville de Louvain possédant, dans l'opinion de la section, suffisamment d'artistes statuaires pour suffire aux conditions du concours, le Jury serait prié de circonscrire celui-ci parmi les artistes louvanistes.

5° La ville fournirait la matière et ferait les frais du placement.

6° Les artistes fourniraient leur travail et soigneraient le placement sous leur responsabilité.

7° Le Jury serait invité à fixer le prix de chaque catégorie de statues en rapport avec l'importance du travail et de manière à donner aux concurrents l'assurance d'une juste et équitable rémunération.

8° Chaque pièce du concours porterait une marque distinctive ou une épigraphe, et serait accompagnée d'un billet cacheté contenant le nom de l'auteur.

Le billet accompagnant l'œuvre qui aura obtenu la préférence, serait ouvert après la décision du Jury.

Les œuvres qui n'auraient pas réussi seront restituées à la personne qui en aura fait le dépôt. Sera également restitué le billet qui les accompagnait.

9° Chaque concours aura lieu pour la confection de six statues.

Enfin, la section propose de subordonner les crédits qui seront affectés par la ville pour les travaux à exécuter, aux subsides à allouer par la province ou ultérieurement par le Gouvernement.

Voilà, Messieurs, le résultat d'une délibération à laquelle votre quatrième section a mis tout le soin et attaché toute l'importance que le sujet réclamait.

Louvain, le 16 *mars* 1847.

Enfin, malgré ce remarquable *rapport*, démontrant jusqu'à la dernière évidence l'importance des travaux à exécuter, la question resta pendante jusqu'en 1849. Ce ne fut que le 20 avril de cette même année que le Conseil échevinal prit enfin la détermination d'arrêter la forme d'un concours de la manière suivante :

Les Bourgmestre et Échevins de la ville de Louvain

Portent à la connaissance de ceux que la chose concerne :

1° Le plan général d'ensemble déterminant la distribution, dans toutes les niches de la façade de l'Hôtel de Ville, des statues à y placer, tel qu'il a été arrêté par le jury institué à cet effet, dans ses séances des 14 janvier et 1er avril 1849;

Et 2° le programme du Concours pour les dix-huit statues à placer dans les grandes niches du rez-de-chaussée, faisant face à la Grand'-Place.

Fait en séance à l'Hôtel de Ville, le 20 avril 1849.

Par ordonnance, Le Secrétaire de la ville, L. Van Opheem.

Les Bourgmestre et Échevins susdits, C. J. Poullet.

—

PLAN D'ENSEMBLE.

Extrait du rapport adressé au Collége échevinal le 7 avril par le Jury institué pour organiser le Concours relatif à l'exécution des statues à placer dans les niches de la façade de l'Hôtel de Ville.

Transformer la façade du monument en une sorte de galerie historique où l'on verrait représentés les personnages ayant illustré Louvain et rappelant en même temps les principales institutions de la commune dans les siècles passés, voilà l'idée qui a guidé le Jury dans la confection du plan général d'ensemble.

D'après ce plan, les hommes célèbres, tribuns, savants, guerriers, artistes, se rattachant à l'histoire de Louvain, occuperaient les grandes niches du rez-de-chaussée. Celles du premier étage seraient réservées aux institutions de la commune. On placerait au deuxième étage les comtes de Louvain et les ducs de Brabant. Enfin, les statues à placer dans les petites niches représenteraient des figures emblématiques se rapportant aux Sciences, aux Lettres, aux Arts, à l'Industrie, à la Gloire militaire, etc.

Voici du reste ce plan d'ensemble, tel que l'a arrêté le Jury :

REZ-DE-CHAUSSÉE.

Façade du côté de la Grand'Place.

Les grandes niches seront occupées par les statues des dix-huit personnages, désignés dans le programme du concours. (V. ci-contre p. 161.)

Les petites niches seront occupées par les figures emblématiques des sciences, des arts, etc.

On placera dans les deux niches se trouvant au-dessus des portes, les figures du Christ et de la sainte Vierge (*).

Façades latérales et tourelles.

Grandes niches. — D'un côté saint Pierre, saint Albert, la bienheureuse Marguerite, les patrons des paroisses; de l'autre côté, des personnages célèbres dont la liste sera arrêtée ultérieurement, mais au nombre desquels le Jury croit pouvoir désigner dès à présent : *Vansantvoort*, *Jan van Loven*, peintre du xve siècle, *De Bont*, jurisconsulte distingué, *Verhaegen*, peintre, *Mercator*, *Vivès*, *Calligator*, poète du xive siècle, *le baron d'Eynatten*, bourgmestre de Louvain lors de la construction du canal.

Petites niches. — Figures emblématiques.

PREMIER ÉTAGE.

Façade du côté de la Grand'Place; façades latérales et tourelles.

Le Magistrat, composé du maïeur, de deux bourgmestres et de sept échevins; — les sept Familles patriciennes de Louvain avec leurs écussons; — les dix Nations; — les quatre Serments; — les cinq Chambres de Rhétorique.

DEUXIÈME ÉTAGE.

Façade du côté de la Grand'Place; façades latérales et tourelles.

Les comtes de Louvain et les ducs de Brabant.

Niches se trouvant dans les tours centrales et les tours angulaires à partir du toit.

Représentations emblématiques des Vertus et des Vices; personnages bibliques, prophètes, etc.

(*) On assure qu'au siècle dernier ces deux figures se trouvaient dans les niches en question.

PROGRAMME DU CONCOURS.

Art. 1er. L'Administration communale de la ville de Louvain ouvre un concours pour l'exécution de dix-huit statues en *pierre de France*, dite *pierre de Rochefort*, à placer dans les niches (1) du rez-de-chaussée de la grande façade de l'Hôtel de Ville.

Art. 2. Les artistes, nés ou domiciliés à Louvain, sont seuls admis à prendre part au concours.

Art. 3. Les dix-huit statues sont divisées en trois séries, chacune de six statues, réparties dans l'ordre suivant :

1re série. Les statues représentant *Mathieu de Layens*, — *Pierre Couthereel*, — *Erasme*, — *Divæus*, — *Dierick Stuerbout, dit de Haarlem, le bourgmestre Vandeven.*

2me série. Les statues représentant le pape *Martin V*, *Quinten Metsys*, *Van Espen*, *Juste-Lipse*, — *Art Van der Hofstadt*, — *Jean de Westphalie.*

3me série. Les statues représentant *Rega*, — *le pape Adrien VI*, — *Wautier Vande Legen*, — *Puteanus*, — *Guillaume de Sadelaere*, — *Elzevi*.

Art. 4. Chacune des trois séries désignées dans l'article précédent fait l'objet d'un concours spécial.

La statue de *Mathieu de Layens* est le sujet mis au concours pour la première série. L'artiste qui produira la meilleure statue de *Mathieu de Layens* sera chargé de l'exécution des six statues formant la première série.

La statue du *pape Martin V* est le sujet mis au concours pour la deuxième série. L'artiste qui produira la meilleure statue du *pape Martin V* sera chargé de l'exécution des six statues formant la deuxième série.

La statue de *Rega* est le sujet mis au concours pour la troisième série. L'artiste qui produira la meilleure statue de *Rega* sera chargé de l'exécution des six statues formant la troisième série.

Art. 5. Les concurrents attacheront à la statue envoyée par eux au concours une marque ou une devise quelconque, qui sera répétée sur l'adresse d'un billet cacheté et détaché de la statue. Ce billet indiquera les nom, prénoms, domicile et lieu de naissance de l'artiste, et sera revêtu de sa signature.

Art. 6. Les statues envoyées au concours et les billets cachetés dont il est parlé à l'article précédent, seront remis *franco*, avant le 15 août 1849, à l'adresse de M. Laenen, architecte de la ville de Louvain, au bureau des travaux publics de l'Hôtel de Ville.

Toute statue envoyée après l'époque fixée est écartée du concours, quel que soit le motif du retard.

Art. 7. Les statues envoyées au concours seront exposées dans l'une des salles de l'Hôtel de Ville, puis essayées dans les niches qui leur sont destinées, avant qu'il soit prononcé sur leur mérite.

Art. 8. Dès que le Jury nommé par le Conseil communal de la ville de Louvain pour organiser et juger le concours, aura prononcé sa décision, les billets cachetés portant la devise ou la marque des ouvrages qui auront obtenu la préférence, seront ouverts.

Les œuvres qui n'auraient pas réussi, seront restituées, ainsi que les billets destinés à en faire connaître l'auteur, aux personnes qui en auront fait le dépôt.

Art. 9. Le Jury se réserve le droit d'accorder ou de refuser l'exécution de la série.

Il se réserve également la faculté d'admettre ou de rejeter telle statue d'une série, qui ne lui semblerait pas réunir toutes les conditions requises.

Art. 10. Le programme ne fixe pas les dimensions précises des statues. Celles-ci devront être proportionnées à la grandeur des niches qu'elles auront à occuper.

L'artiste, chargé de l'exécution d'une série, sera tenu de fournir, pour chacune des statues, un modèle en plâtre, de grandeur voulue. Ce modèle sera placé, comme essai, dans la niche qui lui est destinée, afin que le Jury puisse juger de l'effet qu'il produit ; le modèle ne sera exécuté en pierre qu'après avoir reçu l'approbation du Jury.

Art. 11. L'Administration communale de Louvain fournit la pierre, et prend à sa charge les frais du placement, qui toutefois doit avoir lieu sous la direction de l'artiste ayant exécuté les statues.

Les concurrents fixeront, dans leur lettre d'envoi, le prix qu'ils demandent pour l'exécution de chaque statue.

Ce prix ne pourra dépasser la somme de cinq cents francs par statue.

Art. 12. Si, dans l'un ou l'autre concours, le Jury reconnait que deux statues réunissent, au même degré, les conditions voulues, la série sera partagée entre les deux concurrents, c'est-à-dire que chacun d'eux sera chargé de l'exécution de trois statues.

Dans ce cas, celui des deux artistes qui aurait proposé, pour la confection de chacune des statues, le prix le plus élevé, devra le réduire au taux stipulé par son concurrent. S'il s'y refuse, l'exécution de la série entière sera confiée à celui qui aurait proposé le prix le moins élevé.

En cas de partage, le sort décidera quelles seront les trois statues que devra exécuter chacun des deux concurrents.

Celui qui n'aurait pas été désigné par le sort comme devant exécuter en pierre la statue ayant fait l'objet du concours, recevra une indemnité de cent cinquante francs.

Art. 13. Les statues, bien qu'elles représentent des personnages ayant vécu à des époques différentes, doivent être traitées dans le style de l'architecture du monument, tout en conservant la fidélité du costume se rapportant à l'époque où a vécu le personnage représenté.

Cette condition est de rigueur.

Art. 14. Les concurrents qui n'auront pas rempli les conditions stipulées dans le présent programme, seront exclus du concours.

Pour le Jury chargé de l'organisation du Concours relatif à l'exécution des statues à placer dans les niches de l'Hôtel de Ville,

LE SECRETAIRE, F. HERRY. — LE VICE-PRÉSIDENT, CH. DE LUESEMANS.

Vu et approuvé par le Collége des Bourgmestre et Échevins de la ville de Louvain, le 20 avril 1849.

Par ordonnance, LE SECRÉTAIRE DE LA VILLE, L. VAN OPHEM. — LES BOURGMESTRE ET ÉCHEVINS, C. J. POULLET.

Nous retrouvons encore là l'infatigable M. de Luesemans comme président du Jury chargé de l'organisation des concours ; mais ce que nous ne pouvons nous expliquer, c'est l'énorme intervalle qui sépare le programme des concours d'une exécution quelconque. Nous savons bien que le délai primitivement fixé au 15 août a été prolongé au 15 novembre, afin de donner le temps à tous les artistes d'y prendre part ; mais ce que nous ne comprenons pas, c'est que depuis le 15 novembre 1849 on soit resté dans cette attitude expectante qui est la pire de toutes les situations.

Dans un de nos prochains numéros, nous expliquerons ces causes occultes qui ont une signification bien particulière.

J. A. L.

(1) Les concurrents pourront se procurer, au bureau des travaux publics, le plan d'une des niches à garnir.

CLÉOPATRE.

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES ET EN VERS,

PAR

M. C. Michaëls, fils.

Oui, lecteur, il s'agit d'une tragédie, en cinq actes, comme le veut Horace; en vers, comme le veut tout le monde, et dans laquelle on remarque avec plaisir l'observation de la triple règle imposée par le législateur du Parnasse français :

> Qu'en un lieu, qu'en un jour un seul fait accompli,
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

car, l'amour d'Anéome et d'Aricie, qui forme un accessoire plein d'intérêt, ne rompt nullement la dernière des trois unités. Mais procédons par ordre.

C'est, je le répète, une tragédie que publie M. Michaëls. A ce mot de tragédie, j'entends les objections qui pleuvent de tous côtés. Eh quoi! dit-on, écrire dans un genre vieilli, usé; composer pour le théâtre ce qu'on ne lit pas, ce qu'on ne représente plus! Voilà, certes, un courage téméraire et... malheureux.

Je vous comprends, critique ; cependant je ne saurais être entièrement de votre avis. Vous parlez dans l'intérêt actuel

de l'écrivain : votre compassion part, il est vrai, d'un bon naturel mais considérez quelque peu, je vous prie, son intérêt futur; considérez surtout celui de la littérature dramatique. Pensez-vous que l'avenir de cette littérature et du théâtre lui-même soit irrévocablement attaché au succès de pièces dans le genre de celles que nous voyons jouer chaque jour sur nos différentes scènes? Si cela était, il faudrait désespérer de cet avenir.

Mais cela ne sera pas; d'aucuns voient, à des signes certains, dans les courants de l'opinion publique et de la saine critique littéraire, le réveil prochain du bon goût; il est permis de croire qu'en savant littérateur, en Aristarque zélé, vous y contribuerez vous-même pour une large part. En attendant, ne trouvez pas mauvais que l'on choisisse de préférence comme modèles et que l'on s'efforce de suivre, quoique de bien loin, ceux qui ont écrit, non pour l'argent, mais pour la gloire, non pour l'amusement de leurs contemporains, mais pour l'instruction de la postérité. A tout prendre, Corneille et Racine valent bien MM. Clairville et Bayard.

Ces principes posés—et ils forment l'objet le plus important de ces quelques lignes—je passe à une légère esquisse touchant la pièce de M. Michaëls.

Plus d'une fois, le sujet de Cléopâtre a servi de texte aux disciples de Melpomène. Ici donc, nouvelle observation; mais c'est peu de chose en comparaison de la première. Au besoin, on passerait condamnation, on reconnaîtrait que l'auteur aurait pu faire un meilleur choix. Constatons néanmoins que le sujet en question n'a pas été traité par les princes de la tragédie et que, d'autre part, il fournit une ample matière.—A propos des princes de la tragédie, Britannicus ne fut-il pas en quelque sorte l'objet d'un duel poétique. Mais chut! pas d'exemples pris si haut; ce serait le vrai moyen de s'enferrer. Aussi je reviens, ou plutôt j'ai hâte d'arriver à l'exposé de la pièce.

Actium a décidé de l'empire du monde. Marc-Antoine l'a cédé presque sans coup férir. Il s'est enfui lâchement, avec celle qui est cause de son déshonneur, dans la ville d'Alexandrie, où il doit s'attendre à voir paraître bientôt l'armée de son rival, victorieux et pressé d'en finir. C'est le moment de l'action.

Les principaux personnages, après Cléopâtre et Marc-Antoine, sont : Bressus, sénateur, banni de Rome par Octave; le grand prêtre d'Osiris; Gallus, ambassadeur d'Octave; enfin, Anéome et Aricie : le premier, chevalier romain et ami d'Antoine; la seconde, fille de Bressus.

Ce n'est point du désir d'une vengeance personnelle que s'inspire Bressus; il veut la liberté de Rome, et il est animé d'une haine patriotique contre Octave, le futur dominateur. Celui-ci s'est déjà révélé, et tout espoir repose sur Antoine. Mais l'ancien lieutenant de César, guerrier jadis intrépide, aujourd'hui :

> Comme un autre Pâris aux pieds d'une autre Hélène *

reste sourd à la voix de l'honneur. Les deux amants coulent leur dernier jour dans l'ivresse des plaisirs. Indifférents l'un et l'autre à leur mort ou à leur captivité prochaine, ils ne prennent aucune mesure pour conjurer les dangers qui les menacent. De son côté, Gallus, avec le concours du grand-prêtre, ourdit contre eux une conspiration, *dans le but de rendre à l'Égypte son indépendance!* Maître d'Alexandrie, le partisan d'Octave change de langage :

> Je vous fais prisonniers

dit-il, en s'avançant vers son complice et vers Bressus. Celui-ci invoque Rome, celui-là la liberté. Mais Gallus avait suivi la politique de sa nation, — car les Romains ont eu leurs Sinons, — et sa ruse, quoique grossière, l'avait bien servi auprès d'un homme d'une ingénuité rare, malgré sa position et son caractère.

Telle est, avec l'épisode des amours d'Anéome et d'Aricie, la donnée de la pièce. —Ce qui se rattache à la mort d'Antoine et de Cléopâtre, est assez conforme à l'histoire et, par conséquent, assez connu pour qu'on puisse s'abstenir d'en faire mention dans cette courte analyse.

M. Michaëls ne manque pas d'un certain art dans l'agencement des scènes; parfois même on serait tenté de croire qu'il n'en est pas à son coup d'essai; parfois aussi, il ne marche qu'en tâtonnant, ou bien il s'aventure un peu trop, et alors on s'aperçoit aisément qu'il ne fait que de débuter.

Le style de *Cléopâtre* ne se distingue que trop rarement par l'élégance; mais il est souvent énergique et plein de verve. Sans être irréprochable, la coupe des vers est au moins variée, et elle accuse une plume exercée dans d'autres genres.

Le plan laisse à désirer sous plus d'un rapport. Une tragédie est une œuvre difficile, et ce n'est pas d'une semblable production qu'un écrivain pourrait dire, avec l'auteur du Cid :

> Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître,
> Et pour leur coup d'essai veulent des coups de maître.

Néanmoins, on ne saurait méconnaître les mérites d'invention. Il en est de même quant à la disposition de l'ouvrage. En somme, M. Michaëls a tiré parti des ressources que lui offrait le sujet de Cléopâtre.

Est-ce à dire cependant qu'il ait été également bien inspiré et par l'histoire et par la fiction? Les caractères des personnages sont-ils toujours ce qu'ils devraient être? Nullement. — Il fait de l'héroïne une femme savante et même quelque peu philosophe. Or, quel était le fond du caractère de cette Aspasie couronnée, toujours ambitieuse et toujours séduisante, qui avait dompté César, asservi Antoine, et qui voulait tenter la conquête d'Octave, son nouveau vainqueur? N'était-ce pas la ruse et l'intrigue! Que signifient toutes les protestations dont elle se montre, avant ou depuis son échec auprès d'Octave, spontanément et inutilement prodigue à l'égard d'Antoine, elle qui n'est femme à ne se piquer de fidélité envers personne?

M. Michaëls semble avoir été plus heureux quant au caractère de Bressus. Ce Romain ne serait pas indigne de marcher sur les traces de Brutus et de Cassius, s'il trouvait dans Marc-Antoine homme capable de le comprendre. Hélas! celui-ci se souvient trop qu'il fut à Philippes, et il oublie qu'il est le héros de cette sanglante journée. Qu'il ait été lâche jusqu'à la démence à Actium, il avait une excuse à ses propres yeux. Dans Alexandrie, il est encore réuni à sa Cléopâtre, qui n'a plus le courage de fuir; il devrait donc tout oser pour la défendre, et au moins, ne pas attendre qu'on l'ait réduit à l'impossibilité de la sauver et de se sauver avec elle. Mais ici ce n'est pas le poëte qui se trouve en défaut.

Les caractères des autres personnages, surtout celui d'Aricie, offrent aussi des beautés de plus d'un genre. Une observation cependant en ce qui concerne Anéome et le grand-prêtre.—Le premier ne pense guère à sa patrie, à cause ou peut-être même en dépit des beaux yeux d'Aricie; tandis que le second invoque et réclame à grands cris la Liberté, déesse qui n'avait pas, que l'on sache, d'autel à côté du bœuf Apis, et pour laquelle l'Égypte n'a jamais professé un culte bien fervent.

On croit maintenant devoir mettre sous les yeux du lecteur deux passages qu'on ne donne pas comme les meilleurs, bien qu'ils n'aient point été pris au hasard : c'est, d'abord, un tableau des mœurs romaines de l'époque; ensuite, le récit d'un songe dans lequel Cléopâtre a vu sa destinée et celle de son amant :

> « Vois, partout l'intérêt est le plus grand des dieux.
> « De ce monstre déjà le pouvoir odieux
> « S'étend et s'agrandit, divisant les familles :
> « On doute de ses fils, on soupçonne ses filles;
> « Et les frères, entre eux devenus ennemis,
> « S'en vont de leurs procès épouvanter Thémis.
> « Le sentiment d'honneur dans les cœurs n'a plus place;
> . . . . . .
> « Tout s'achète. L'or seul rend l'homme intelligent.
> « Notre siècle de fer a des chaînes d'argent. »
> . . . . . .
> . . . . . .

* Lucrèce, acte II, scène 3e.

« Écoute Naïras. Dans l'horreur des ténèbres,
« J'entends dans le lointain des grondements funèbres,
« Ces murs sont envahis par les soldats romains.
« Dans le palais pompeux des rois, tes souverains,
« Par la flamme et le feu, moi, je suis poursuivie !
« En combattant, Antoine a terminé sa vie.
« Je vais pour embrasser le corps de mon amant;
« Mais un reptile affreux se montre en ce moment.
« Je recule, je tremble et frémis d'épouvante !
« Vainement je le fuis dans sa marche traînante,
« Il me poursuit, m'atteint.—Son œil fascinateur
« Exerce sur mes sens un pouvoir séducteur :
« Il semble moins horrible à ma vue égarée;
« Et, malgré moi, vers lui je me sens attirée.
« Je crois voir en ce monstre un envoyé des dieux,
« Par qui je puis rejoindre Antoine dans les cieux.
« Oh ! lui dis-je, du moins je bénis la fortune
« Qui va me délivrer d'une vie importune !
« Quand mon Antoine est mort, je n'ai plus qu'à mourir !
« Sur la terre, sans lui, j'aurais trop à souffrir...
« Viens m'unir pour toujours à cet amant si tendre...
« Le reptile s'approche... il semble me comprendre :
« J'ose le caresser et le porte à mon sein,
« Qu'il inonde aussitôt de son puissant venin.

Malgré les imperfections de son œuvre, M. Michaëls mérite des encouragements. Il en a déjà reçu, et même des félicitations, de l'écrivain éminent (M. Ponsard) à qui la pièce est dédiée et dont une lettre de remerciement s'y trouve jointe, en guise de préface. Du reste, un premier essai dans ce genre réclame de l'indulgence, et, comme on l'a vu plus haut, il importerait de favoriser les tentatives ayant pour but de remplacer, par des productions sérieuses, les frivolités de mauvais aloi, que réprouvent à la fois la morale et le bon goût, et dont la vogue n'a duré que trop longtemps.

François Jacquemin.

SALON DE PARIS

EN 1852.

La presse parisienne, suivant sa louable habitude, est tombée à bras raccourcis sur quelques-uns de nos artistes belges qui ont envoyé leurs œuvres au salon de Paris. Dans cette croisade inouïe, le *Constitutionnel* et surtout l'*Artiste* se sont montrés inexorables. Il est vrai que M. Arsène Houssaye, qui a été récemment nommé chevalier de l'ordre Léopold, a pris la plume dans le même journal pour contrebalancer l'influence et le mauvais effet qu'eût pu produire l'article de son collaborateur, et a ramené un peu la rédaction à de meilleurs sentiments de justice et d'hospitalité.

La *Presse* a été un peu moins hostile; cependant elle ne peut accepter M. Gallait sans conteste. Nous citerons aujourd'hui l'opinion de M. Théophile Gautier nous promettons de reproduire dans quelques jours la correction administrée par M. Arsène Houssaye à l'un de ses rédacteurs secondaires.

Le sujet choisi par M. Gallait est un de ceux qui ont le privilége d'attirer la foule par leur intérêt dramatique et de la tenir haletante comme le ferait un cinquième acte de mélodrame bien noir. Devant les cadres de ce genre, les bourgeois ouvrent précipitamment leur livret et cherchent l'explication de la scène qui les émeut, et s'appitoient, comme le traitant à la tragédie de Boyer, sur ce pauvre Holopherne si méchamment mis à mort par Judith. Quoique nous préférions les toiles où le peintre n'a eu recours qu'aux pures ressources de l'art, nous admettons aussi ces représentations funèbres lorsqu'elles sont traitées d'une façon supérieure. L'Espagnolet a fait une foule de tableaux d'une sublime horreur, peints avec de la sanie et des caillots de sang sur des fonds de fauves ténèbres, où il décolle, roue, brûle, écorche, dévide les boyaux, déchire avec des ongles de fer, comme un tortionnaire antique ou comme un inquisiteur.

Les chairs exsangues, les cadavres verdâtres, les cous dont la rouge tranche laisse voir les vertèbres et les veines, les haches émoussées dans le bois des billots, les entrailles pantelantes que les chiens viennent lécher, les tourmenteurs à face bestiale, tenant des couteaux entre leurs dents, les peaux humaines retournées, fumant de la chaleur du corps, ne nous font pas reculer sous la rude brosse de ce farouche artiste qui a le génie des supplices et semble avoir vécu dans la familiarité de l'échafaud; mais aussi quel emportement sauvage, quelle férocité ivre de sang, quel cynisme de tuerie, quelle rage de cannibale, quelle science cruelle d'anatomie, quelle implacable vérité, quelle énergie forcenée de couleur ! Vous voudriez détourner les yeux, mais vous restez fasciné par une sorte de beauté terrible, par une sinistre majesté. Comme l'ange qui apporte la palme aux martyrs, l'art plane avec ses ailes radieuses au-dessus de ces scènes de charnier et d'abattoir, et l'Espagnolet, violent et sombre, tient sa place, malgré les taches de sang de son manteau, au milieu des plus grands et des plus illustres.

Aussi ne chicanerons-nous pas M. Gallait pour ses *Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn par le Grand-Serment de Bruxelles*. Nous lui accorderons sans sourciller ses deux cadavres à barbe sanglante, et nous regretterons seulement qu'entré dans cette voie de l'horreur, il ait atténué l'effet de son sujet terrible par une exécution trop patiente et trop caressée. Nous l'aurions voulu plus brutal, plus révoltant, plus atroce en un mot.

Le premier plan est occupé par les corps des deux suppliciés, posés l'un à côté de l'autre sur un brancard et recouverts jusqu'à la poitrine d'un drap de velours noir au milieu duquel scintille de reflets métalliques un crucifix d'argent. Les têtes, rajustées aux cadavres, sont supportées par des oreillers, et des linges blancs tachés cachent cette ligne rouge que fait le passage de la hache. Les tons violâtres de la mort blémissent ces deux masques crispés dans l'agonie; des caillots de sang figent leurs barbes brune et rousse écourtées par le tranchant du fer; le cadavre à barbe noire laisse traîner sur le bord du tréteau funèbre une belle main pâle aux ongles d'agathe, qui accuse l'origine patricienne du mort; de l'autre, on ne voit que la tête.

Au fond à gauche, dans la demi-teinte, on aperçoit un autel avec un crucifix et des flambeaux qu'un moine allume; près du tréteau se tient debout un homme d'armes, le pot en tête, le plastron sur la poitrine, les deux mains appuyées à la garde de son épée à coquille. Derrière lui s'abrite une figure furtive et pâle, à physionomie machiavélique, vêtue d'un pourpoint nacarat, et portant une toque de même couleur, comme l'idée derrière l'action, comme la cervelle qui a conduit le bras. L'un est un soldat, l'autre un courtisan.

Aux pieds des comtes d'Egmont et de Horn, à droite, se pressent les membres du Grand-Serment de Bruxelles, qui ont rendu les derniers honneurs aux victimes du duc d'Albe. Le Grand-Serment était une espèce de milice bourgeoise de ce temps-là, composée d'arbaletriers, dont les dignitaires seuls portaient l'arme distinctive de la corporation; leur uniforme consistait en un surcot rouge avec un blason à la croix de gueules, sur champ d'argent. Ils inclinent leur bannière et regardent les corps avec des mines affligées et douloureuses et des expressions variées, suivant les âges et les tempéraments. Un vieux pleure, un jeune s'indigne. Sur le devant, un homme à cheveux courts, à barbe blonde, paraît pénétré de compassion et salue les cadavres. Son pourpoint noir, à passequilles, sa chaîne d'or et la flèche qu'il tient à la main indiquent un personnage d'importance : c'est une des bonnes figures du tableau.

Les comtes d'Egmont et de Horn ont obtenu un immense succès en Belgique, et cela ne nous étonne pas : la composition est sage, bien agencée et se comprend aisément. Le sujet frappe l'attention par lui-même, l'exécution a ce fini qui pour beaucoup de gens remplace et prime toutes les autres qualités. Il y a, en somme, beaucoup de talent dépensé dans cette œuvre consciencieuse; pourtant nous ne croyons pas que la toile de M. Gallait retrouve à Paris son succès de Bruxelles, toute rivalité de nation à part; d'ailleurs, M. Gallait s'est formé à Paris, et c'est plutôt un peintre français qu'un peintre belge : il est ici chez lui.

Cette différence tient à ce que les sources d'où dérive M. Gallait nous sont plus connues; tordez Delaroche, Robert Fleury et Jacquand, et vous aurez la tresse complète. De l'un, il prend la composition dramatique; de l'autre, le coloris de vieux tableaux; du troisième, le faire minutieux. Les éléments divers sont fondus dans une pâte particulière à M. Gallait, qui les relie et les rend homogènes; mais l'on ne sent nulle

part, à travers cette peinture consciencieuse, et bien faite après tout, le jet primitif, l'élan primesautier, tout le talent qu'on peut acquérir avec du travail, du goût, du jugement et de la volonté, M. Gallait le possède. Il n'a pas de défaut grave ni non plus de beauté saillante. Sa couleur n'est pas mauvaise, ni son dessin incorrect; cependant ce n'est ni un dessinateur ni un coloriste. Tout est satisfaisant, mais rien ne transporte. L'estime, devant ce tableau méritoire, ne va jamais jusqu'à l'admiration; c'est du Casimir Delavigne en peinture. — Cette assimilation rend mieux notre idée qu'une page de développements.

Nous parlions tout à l'heure de l'Espagnolet: c'eût été, en cette occasion, un meilleur guide à suivre; en l'étudiant, M. Gallait eût évité cette propreté flamande, ce faire détaillé, cette imitation parfaite de chaque objet, qui nuit à l'effet général; il se serait gardé de ces luisants, de ces tons d'ivoire jaune, de ces points scintillants dont l'œil se préoccupe; il aurait voilé toute la scène d'une ombre sinistre pour ne laisser briller que deux têtes coupées dans leur blancheur livide. Juan Valdès Léal eût encore été bon a consulter, lui qui semble avoir le monopole des décollations, et qui a servi dans des plats d'argent plus de cinquante chefs de saint Jean-Baptiste.

La tête à barbe noire est la mieux réussie dans le tableau : un peu plus d'épaisseur dans la pâte et de largeur dans la touche, et ce serait un chef-d'œuvre. La contraction figée de l'agonie, le pincement du nez, les teintes violettes des lèvres, la flaccidité des chairs vides de sang, tous ces affreux détails sont d'une vérité extrême et paraissent avoir été copiés sur le vif ou plutôt sur le mort. On prétend même qu'une étude faite sur nature, après l'exécution d'un grand criminel, a servi pour la tête du comte d'Egmont; cela ne nous surprendrait pas. Certaines choses ne peuvent s'inventer, et la réalité possède une force que rien n'égale. La figure du courtisan à toque rouge est aussi très-fine et très-étudiée; plusieurs personnages offrent de bons types pris individuellement, et, toutes réserves faites, on ne saurait refuser à M. Gallait des éloges qu'il eût mieux mérités avec moins d'efforts.

TROIS TABLEAUX

de M. Wauters.

Nous avons vu ces jours derniers, trois nouveaux tableaux de cet artiste qui prouvent en faveur de sa très-grande fécondité en même temps que de son talent souple et distingué.

Ces trois tableaux d'une dimension fort grande forment une espèce de tryptique représentant les trois phases importantes de l'histoire de la Mère de Dieu : *la Naissance du Christ, l'Adoration des Mages* et *la Fuite en Egypte*. Ils doivent être placés sur un plan hexagone et former le fond du chœur de l'église de Boom, lieu de naissance de M. Wauters.

Autrefois c'étaient les fabriques et les grands seigneurs qui commandaient des tableaux aux artistes; aujourd'hui que les grands seigneurs et les riches fabriques n'existent plus, ce sont les artistes qui les dotent et leur font des cadeaux. Ces trois immenses toiles sont un présent fait par M. Wauters ; on lui paye seulement les frais de déboursés. L'artiste a voulu que sa ville natale conservât un souvenir de son talent et perpétuât son nom; alors il s'est mis à l'œuvre avec ardeur et il a produit en quelques semaines les trois œuvres dont nous venons de parler. Composition heureuse, exécution large, vigoureuse, intelligente, mais peu achevée, telles sont les qualités qui distinguent au premier abord ces trois tableaux. Une grande harmonie dans l'ensemble, beaucoup de fougue, beaucoup d'entraînement et par cela même beaucoup de spontanéité : on ne peut pas dire que ce sont des tableaux perléchés, étudiés, caressés; c'est de la grande peinture monumentale faite pour être vue à distance et dont l'effet d'ensemble est bien compris. Nous félicitons M. Wauters d'avoir osé tant de choses et surtout d'avoir réussi dans son entreprise. La fabrique de Boom doit se trouver un peu heureuse, car de telles œuvres amèneront des curieux dans cette petite localité.

Nous attendons maintenant M. Wauters au salon d'Anvers où il se présentera avec un tableau de genre des plus faits et des plus importants.

Sous le titre de *Cercle artistique, littéraire et scientifique*, il vient de se constituer à Anvers une nouvelle Société dont le but est de propager le goût et d'encourager la culture des arts, des sciences et des lettres.

Le Cercle comprendra des membres effectifs et des membres honoraires.

Les membres effectifs se diviseront en quatre sections : section des arts plastiques ; section de l'art musical; section de littérature (flamande et française) ; section des sciences.

Indépendamment des réunions journalières qui auront lieu au local de la Société, et dont l'effet sera d'établir des relations plus fréquentes et plus intimes entre ceux qui cultivent les sciences et les arts et ceux qui sont à même de les protéger, le Cercle organisera chaque année un certain nombre de fêtes, expositions, concerts, concours, séances littéraires et scientifiques. Ces fêtes contribueront à affermir et à étendre la réputation artistique de la ville d'Anvers.

Le Cercle est provisoirement dirigé par un comité central de vingt-six membres, dont les noms suivent :

MM. Jean-François Loos, membre de la Chambre des Représentants et bourgmestre;
Constant Van Havre, sénateur et colonel commandant de la garde civique;
Constant Vanden Nest, rentier;
Gérard-Jean Oostendorp, avocat;
Émile Fester, négociant;
Mauroy, idem;
Van Geetruyen-Schram, idem;
François Van den Wyngaert, courtier d'assurances;
Charles-Guillaume Wilmotte, particulier;
Guillaume d'Hanis, négociant;
Ferdinand de Braekeleer, artiste-peintre;
Henri Leys, idem;
Joseph Laurent Dyckmans, idem;
Louis Dewinter, idem;
Jean Eykens, président de l'Association royale des Sociétés lyriques;
Swerts, vice-président;
Jacobs, trésorier;
Keusters, conseiller de la même Association;
Verspreeuwen, professeur à l'Athénée royal;
Édouard Terbruggen, greffier;
Joseph Coune, préfet des études à l'Athénée royal;
Édouard Rigelé, professeur à l'Athénée royal;
Charles Necsen, idem;
Joseph Koyen, docteur en médecine;
Paul-Joseph Bessems, idem;
Joseph Michiels, pharmacien chimiste.

Ce comité, dans une de ses dernières réunions, a composé son bureau de la manière suivante :

MM. Loos, bourgmestre, président;
Dyckmans et Eyckens, vice-présidents;
Conne et Verspreeuwen, secrétaires;
Vanden Wyngaert, trésorier.

Nous ne pouvons qu'applaudir à l'idée que l'on a eue de fonder dans notre ville un Cercle ainsi composé. Assurément, si une Société a de l'avenir, c'est bien celle-là. Elle se présente, dès son origine, sous de tels auspices, qu'il est impossible qu'elle ne rencontre pas les sympathies publiques. Le but qu'elle se propose est d'ailleurs trop honorable pour qu'un grand nombre de nos concitoyens les plus distingués ne prennent pas à cœur d'y concourir.

THÉATRE

des Galeries Saint-Hubert.

Le théâtre des Galeries Saint-Hubert que l'on avait été obligé de distraire de la grande administration des théâtres royaux, et qui tombait sous l'impuissance d'une mauvaise troupe, vient enfin de sortir de ses cendres sous l'habile direction de M. Quélus, son ancien directeur en 1850. Il s'est ouvert avec un drame nouveau intitulé : *La Mendiante*; ce drame dans lequel M. Quélus s'est montré excellent acteur, ainsi que M....., fort premier rôle, a été accueilli avec de vives sympathies et des larmes.

Depuis lors on monte des pièces nouvelles, et on nous promet très-incessamment le passage de M. Samson de la Comédie-Française, Mlle Piéron et M. Crécy du Théâtre-Historique et de l'Odéon, ont débuté dans *Mérope* et *Sahra la Créole* avec un plein succès.

Partout l'activité est grande. Lundi on a joué *la petite Fille de la grande armée*, vaudeville qu'il y a huit jours à peine on donnait au Gymnase pour la première fois.

Au Vaudeville, même entrain et même enthousiasme pour les représentations de Mme Guyon, laquelle, secondée par Ferville, fait *flores* dans *Marianne*; on monte pour elle la *Jeunesse dorée*, pièce que nous avons déjà vue depuis longtemps, mais qui sera incontestablement rajeunie sous le talent puissant de cette artiste.

Mlle Dejazet, ainsi que M. Quélus est un homme habile qui sait affriander les amateurs et conduire la foule à son théâtre.

STATUE DE LA VIERGE,

TIRÉE DU CABINET DE M. [illegible] A LEIPZIG

BIBLIOGRAPHIE ARTISTIQUE.

Parmi les publications européennes qui s'occupent de questions d'art, le *Deutsches Kunstblatt*, édité à Leipzig par les frères Weigel, occupe incontestablement la première place. Depuis que le *Kunstblatt*, de Stuttgart, a cessé de paraître, plusieurs hommes, initiés à l'histoire de l'art, exercés à l'appréciation des ouvrages que l'art crée et produit, connaisseurs à la fois et savants, ont fondé à Berlin le *Deutsches Kunstblatt* sous la direction de M. Frédéric Eggers. Il suffit de citer les noms des collaborateurs de ce journal artistique pour donner à nos lecteurs une idée de l'importance de cette publication. Ces noms sont ceux de MM. Kugler, Waagen et Schnaase à Berlin, Passavant à Francfort, Wiegmann à Dusseldorf, Schulz à Dresde, Forster à Munich, et Eitelberger von Edelberg à Vienne. Les trois pemiers sont très-connus en Belgique pour les précieux travaux qu'ils ont fournis sur l'art flamand du moyen âge et de la renaissance, et dont quelques-uns ont été popularisés par des traductions insérées dans différents recueils belges.

Ce sera pour nous un devoir de tenir nos lecteurs au courant des documents que le *Deutsches Kunstblatt* peut publier encore sur les maîtres de l'ancienne école flamande. Nous y avons déjà emprunté l'année dernière une analyse faite par M. Waagen, le savant directeur du musée royal de Berlin, du livre où M. le comte de Laborde a réuni ses *Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le* xv*e siècle, et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne.*

Aujourd'hui nous empruntons quelques lignes consacrées par M. Kugler à un sculpteur allemand qui est bien peu connu et dont nous reproduisons en même temps un ouvrage d'après une planche insérée dans l'ouvrage dont voici l'analyse :

La vie et les ouvrages du sculpteur Tilman Riemenschneider, artiste du xvi*e siècle, etc.*, par C. Becker. Leipzig, chez Rodophe Weigel, 1849.

Nous recueillons avec la plus vive reconnaissance toutes les communications qui peuvent servir à éclaircir l'histoire de l'art dans notre patrie, l'Allemagne, surtout lorsque, basées sur des documents originaux, elles fournissent des détails importants dans des monographies écrites avec science et élaborées sérieusement, et que par leur nature et leur objet elles sont des matériaux qui peuvent aider à affermir et à coordonner la construction ultérieure de l'ensemble de l'édifice. Désormais le nom du maître dont il est question ici ne sera plus inconnu aux amis et aux appréciateurs de l'art national. Car il suffit de rappeler à la mémoire que le beau monument de Henri II et de Cunégonde, qui orne la cathédrale de Bamberg, procède de cet artiste. Riemenschneider a été un sculpteur du premier ordre, quand on n'aurait pour preuve de cette vérité que l'art éminent qui éclate dans cette production remarquable. Mais il est digne à tous égards d'être l'objet d'une étude plus particulière. D'un autre côté, l'auteur et l'éditeur de la publication dont nous nous occupons ici, sont on ne peut plus favorablement connus de ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art allemand.

Sur la vie de Riemenschneider l'auteur nous offre les simples renseignements qui résultent des dates fournies par les documents authentiques. Si peu nombreux que soient ces renseignements, surtout en ce qui concerne les relations artistiques proprement dites de cet artiste, ils nous ouvrent cependant une perspective curieuse dans la position sociale et dans la vie civile d'un artiste du xvi*e* siècle. On ignore en quelle année ce maître vit le jour. Il était originaire d'Osterode dans le Harz et arriva comme compagnon, en 1483, à Würzbourg, où il se fixa définitivement. Il prit part à l'administration de cette ville dans la paix et dans la guerre, fut revêtu des fonctions de bourgmestre, s'occupa particulièrement de l'exécution des mesures si difficiles à mettre en œuvre et auxquelles cette ville fut forcée de recourir à l'époque de la guerre des paysans, et il prit sa part aux souffrances que la cité eut à endurer à cette époque critique. Il mourut à un âge très-avancé, le 8 juillet 1531. Nous n'avons aucune donnée qui puisse nous éclairer sur ses études artistiques. L'auteur définit la position où Riemenschneider se plaça à l'égard des sculpteurs contemporains, notamment de ceux de la Franconie, et il le rattache particulièrement à A. Kraft, sans toutefois le vouloir faire passer pour un élève de ce dernier. Pour autant que nous nous représentons les qualités par lesquelles se distingue le monument de Bamberg, nous y reconnaissons un caractère différent de celui qui signalait le talent de Kraft, caractère dont l'origine est due probablement à l'influence que notre artiste subit et aux études dans lesquelles il se développa, mais que nous ignorons malheureusement, — et qui offre une certaine analogie avec celui qui se manifeste dans les ouvrages des peintres des écoles rhénanes de cette époque, comme ceux qu'on attribue faussement au soi-disant Israël van Mechenen ou ceux de l'auteur de la Passion de la collection de Lyversberg. Si, dans les productions postérieures de Riemenschneider, on remarque qu'il se rapproche davantage et d'une manière plus décidée du style de l'école de Franconie, on peut naturellement s'expliquer ce fait par le séjour fixe qu'il avait pris désormais dans une ville appartenant à cette partie de l'Allemagne.

A la suite des renseignements biographiques qu'il donne sur Riemenschneider, l'auteur place une liste détaillée des productions de ce sculpteur, aussi bien de celles qui lui appartiennent d'après des documents authentiques, que de celles qui peuvent lui être assignées en toute confiance d'après les particularités caractéristiques de son style. Elles se trouvent en grande partie dans les églises de Würzburg, autour de ses édifices et dans les environs de la ville. Des grands ouvrages que nous possédons de lui il ne reste que le monument de la cathédrale de Bamberg ; — car nous avons malheureusement à déplorer la perte de deux autres importantes productions de son ciseau, c'est-à-dire les tabernacles dont l'un surmontait autrefois le maître-autel de la cathédrale de Würzbourg et dont l'autre ornait le chœur de cette église et s'élevait jusqu'au plafond de l'édifice.

Les planches qui accompagnent le travail de M. C. Becker représentent une série de sculptures reproduites d'après des parties de monuments dus au ciseau de Riemenschneider. D'après ces reproductions qui sont aussi exactes qu'intelligentes et dont l'exécution ne laisse rien à désirer sous le rapport du soin avec lequel le caractère des ouvrages de l'artiste y est traduit, on peut se faire une idée suffisamment complète de l'esprit et de la valeur artistique de notre sculpteur. Sous ce rapport, la publication de M. Becker atteint parfaitement le but qu'elle se propose. Toutefois nous n'y trouvons aucune représentation du monument de Bamberg. Il serait à désirer que cet ouvrage devînt l'objet d'une publication spéciale, qui pût servir de complément à celle dont nous entretenons ici nos lecteurs. On pourrait se contenter de reproduire au simple trait les nombreux et riches ornements dont il est décoré.

S'il nous était permis, en terminant cet article, d'émettre une opinion sur le point de vue où M. Becker s'est placé dans son travail, nous dirions qu'à notre avis il s'est épris un peu trop vivement du

maître allemand, dont il exagère peut-être la valeur réelle. Les termes dont il se sert pour caractériser les qualités et l'importance de Riemenschneider nous paraissent trop absolus, même quand il se borne simplement à le comparer avec d'autres artistes contemporains. M. Becker le met occasionnellement en parallèle avec A. Kraft, notamment à propos de l'ouvrage que l'on regarde comme le dernier qu'ait taillé le ciseau de notre artiste et qui est un grand bas-relief représentant le Christ descendu de la croix. A notre avis cependant, cette sculpture, qui est reproduite dans une excellente gravure, ne se soutient guère avec avantage à côté des ouvrages de Kraft, si pleins de vigueur, d'énergie vitale, de grandeur et de sentiment. On qualifierait plus exactement Riemenschneider en disant qu'il est un maître agréable, qu'en le représentant comme un maître de style sévère.

Quoi qu'il en soit, on éprouve je ne sais quelle impression tout à fait particulière, lorsqu'on retourne à la contemplation des productions du moyen âge, après qu'on en a été éloigné, pendant quelque temps, par des préoccupations qui ont fait renaître en nous le besoin de cette plénitude de jouissance artistique qui remplit notre âme et donne comme une trempe nouvelle à notre esprit et à notre volonté. Elle ne donne plus une satisfaction complète à nos aspirations plus mûries, et nous n'y trouvons pas la réalisation de notre idéal. Des maîtres admirablement doués ont su s'élever à une grande hauteur dans de certains moments ; mais, considéré dans son ensemble, l'art de cette époque est comme une Psyché dont les ailes sont liées. Toutefois, cela n'empêche pas que nous n'applaudissions avec amour aux inspirations et aux rêves des maîtres de cette période, précisément parce que ce sont nos pères qui ont eu ces inspirations et qui ont eu ces rêves. Mais, d'une autre part, nous ne devons pas nous laisser entraîner par notre piété jusqu'à nier combien leur sphère était étroite et bornée.

F. Kugler.

La sculpture en pierre, reproduite sur la huitième planche de l'ouvrage dont nous venons de donner une idée, et représentant la *Vierge avec l'enfant Jésus*, a fait naguère partie de la collection de M. C. Becker. Elle se trouve actuellement dans le cabinet de M. Rodolphe Weigel, à Leipzig. En l'offrant à l'œil du lecteur dans la planche jointe au présent numéro de la *Renaissance*, nous ajoutons ici un extrait de ce qui en est dit page 18, numéro 20, dans la publication dont nous parlions tout à l'heure. « Une statue de grandeur naturelle, représentant la Vierge avec l'enfant debout sur le croissant « de la lune, ornait autrefois la partie extérieure de l'ancienne maison chapitrale de la cathédrale de Würzbourg. Cette sculpture a « probablement été exécutée aux frais de Balthazar Vischer, qui était « chanoine du chapitre du Neumunster et qui habitait cette maison à l'époque de Riemenschneider. Plus tard, elle a été à plusieurs reprises enduite d'une couche épaisse de couleur à l'huile, « qui avait entièrement fait disparaître la finesse du travail. Après « qu'on l'eut dégagée de ces couches de couleur, on reconnut qu'elle « avait été primitivement peinte, et l'on put voir que les cheveux « avaient été dorés, que le voile avait été blanc, le manteau « d'azur, et la tunique rouge. Cette madone, qui peut être regardée, « à cause de la grâce peu commune dont elle est empreinte et du « sentiment artistique qui s'y manifeste, comme la représentation la « plus complète de toutes les vierges que Riemenschneider ait sculptées, appartient visiblement à la période qui s'écoula entre les « années 1520 et 1525. »

DE LA PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE EN EUROPE

ET DE LA NÉCESSITÉ D'EN RÉGLER L'ACTION PAR UNE LOI INTERNATIONALE.

Les Américains des États-Unis, pour lesquels l'organisation légale des institutions populaires est un sujet constant d'études et de soins, ont fixé récemment leur attention sur un objet important : la propriété littéraire, dans ses rapports internationaux. Les Américains ont quelque mérite à cela. Les profits récemment réalisés par leurs libraires, quand ces derniers ont voulu s'emparer des contrefaçons européennes et les vendre à bas prix, n'ont pas empêché ce peuple, éminemment sage et politique, d'ouvrir les yeux, je ne dis pas sur le danger de la contrefaçon actuelle, mais sur les pertes réelles qu'entraînerait plus tard pour l'Amérique du Nord le désir d'un gain présent. Après avoir établi le droit de la propriété littéraire dans les divers États de l'Union, ils étudient les moyens qu'il conviendrait d'employer pour le faire reconnaître dans le monde civilisé. Les mêmes idées fixent aujourd'hui les méditations des meilleurs esprits de l'Angleterre, et tout porte à croire que, parmi les peuples placés à la tête de la civilisation, il ne s'en trouvera pas un seul qui ne s'empresse de seconder ce mouvement utile et plein d'intérêt.

Tout peuple qui ne protége pas la propriété est un peuple barbare. Cette protection augmente à mesure que l'on avance dans la civilisation. Mais (chose extraordinaire) de toutes les propriétés, la plus féconde, la plus rare, la plus admirée, est aussi celle qui manque le plus de protection et de garantie : je veux parler de la propriété née de l'intelligence, s'adressant à l'intelligence.

Dans les contrées où la civilisation a fait le moins de progrès, l'agriculteur recueille ce qu'il a semé, l'artisan profite de ce qu'il fabrique. Chaque produit, une fois terminé, a sa rémunération assurée et son appui tutélaire. Les lois assurent au producteur la jouissance certaine des bénéfices conquis par son labeur : ces lois, l'intérêt de tous les sanctionne. Le boulanger, voisin du boucher, veut que la propriété du voisin soit respectée ; la garantie est mutuelle et inattaquable. Quiconque y porte atteinte est regardé comme l'ennemi commun et poursuivi comme tel. L'invasion étrangère, le plus grand des fléaux, peut seule détruire momentanément cette base première de la société civile. A peine rentre-t-on dans l'état normal, elle revient à ses garanties nécessaires.

Mais ce qui est vrai de toutes les propriétés ne se trouve pas applicable à la seule propriété impérissable, à celle de la pensée : voilà sans doute un phénomène étrange. Utile à tous, elle ruine le producteur. Les fabriques de coton, de cuir ou de fer ont une utilité limitée, une durée bornée ; leurs produits s'usent après avoir servi ; leurs ressources ont besoin de se renouveler sans cesse pour que les avantages qu'elles rapportent se renouvellent aussi. A chaque produit nouveau qu'il émet, le manufacturier obtient un nouveau prix de son travail. L'étranger le paye; son compatriote le paye : il le faut bien ; si l'on cessait de le rémunérer, il cesserait de produire. Rien de plus juste.

L'homme intellectuel, le premier de tous les producteurs, le guide de la production, le conservateur ou le propagateur des améliorations qui la perpétuent, ne trouve pas la même équité. Le labeur de sa pensée est traité plus durement et récompensé plus mesquinement que le labeur des mains et des machines. Il écrit un livre qui devient le bien de tous ; il ouvre des sources de richesses inconnues ; il indique des exploitations fructueuses pour un avenir sans limites. Le fabricant va le consulter : en suivant ses conseils, il double la prospérité de sa manufacture. Mille espèces de main-d'œuvre se perfectionnent et s'enrichissent, grâce à une seule leçon, donnée par un seul livre. Il est le bienfaiteur et le créancier public. Et cette propriété inappréciable, immense, infinie, qu'il a créée ; cette propriété éternelle que la reconnaissance de chacun devrait protéger ; cette propriété qui porte en elle-même l'intérêt des intérêts, et qui les multiplie non pour l'inventeur, mais pour les consommateurs ; elle ne lui appartient plus, dès le moment même de sa création. Qu'un voleur étranger ait la fantaisie de s'en emparer, il le peut. Il ne s'agit que de disposer du mince capital nécessaire pour faire mouvoir une presse. Toute œuvre étrangère lui appartient : il est

sans principes et rapace ; la loi ne lui oppose aucune barrière. Il réimprime l'ouvrage, le vend à bas prix, couvre l'Europe de cette marchandise dérobée, la débite d'autant mieux que l'ouvrage est meilleur ; enlève impunément à l'homme de génie le fruit de ses longues veilles, fraude les enfants de l'inventeur, et annulle les droits légitimes de son agent, de son consignataire, du premier libraire éditeur, qui a peut-être acheté fort cher une valeur dont il savait toute l'importance.

Voilà ce qui a lieu en France, en Angleterre, en Allemagne. Les boutiques et les magasins des voleurs d'intelligence sont ouverts et publics. Les législateurs n'ont encore inventé aucun moyen de modérer ou de suspendre ce brigandage ; et il se trouve que, dans une époque de civilisation raffinée, au milieu d'hommes qui se targuent de favoriser l'intelligence, c'est elle seule qui manque de protection. On la décourage, autant que possible, par l'oubli ou l'oppression, non-seulement de ses intérêts, mais de ses droits.

Si l'auteur dont on contrefait le livre en pays étranger, et auquel on arrache une partie considérable de sa propriété acquise, avait été non un philosophe ou non un poëte, mais un fabricant de cotonnade ou de quincaillerie, les produits de sa manufacture ne seraient partis pour les États-Unis ou la Flandre, que revêtus de sa griffe, accompagnés de ses factures, confiés à des agents responsables chargés de la vente et de la transmission des profits. La loi publique aurait protégé de toute sa force cette propriété matérielle : quelque mince qu'elle pût être, on l'aurait respectée. Le propriétaire, lésé dans ses droits, aurait intenté un procès au coupable. Mais voici un auteur qui, certain de l'utilité de son travail, s'est constitué en frais pour créer un livre, pour le répandre ; ces frais, on les lui fait perdre ; il faut qu'il subisse la violence. De quel nom flétrir une spoliation si audacieuse, un vol si flagrant ? Point de recours, point de justice. On ne le plaint pas ; à peine se souvient-on qu'il existe. On paye l'édition fautive et peu coûteuse ; on serait tenté de remercier le voleur.

Mais, nous dira-t-on peut-être, cette protection que vous demandez en faveur des œuvres intellectuelles contrarie tous les principes de l'économie politique, dont la concurrence et la liberté sont les bases. On oublie que la contrefaçon n'est pas la concurrence. Sans doute, dans le mouvement actuel de notre civilisation, les procédés industriels appartenant à une contrée deviennent bientôt la conquête de toutes les autres. Elles se les empruntent sans cesse. C'est un échange profitable et continuel. Nos fabricants de soierie cherchent à reproduire les riches dessins des étoffes brochées de Lyon ; à leur tour, nos cotons filés et les machines qui les filent sont plus ou moins heureusement imités sur le continent, tandis que nos imprimeurs sur tissus s'évertuent pour atteindre la finesse, l'éclat, l'élégance des dessins de l'Alsace. Tous ces efforts, louables dans leur principe, utiles dans leurs résultats, sont loin de ressembler à la contrefaçon. Pour réimprimer un livre déjà imprimé, pour s'emparer brutalement des idées que l'imprimerie a matérialisées, il ne faut faire aucune dépense de conception. Le contrefacteur vole ! c'est toute son œuvre. Pour l'accomplir, il ne fait pas subir à la matière une seule transformation. Ce n'est ni l'aspect extérieur du livre, ni la finesse du papier, ni l'élégance des types qu'il s'applique à imiter. Il lui suffit de dérober l'expression de la pensée, expression necessairement immuable qu'il ne saurait altérer sans nuire au débit de sa marchandise, mais qu'il multiplie à l'infini par des procédés faciles, qui sont à la portée de tous. Le fabricant, au contraire, qui veut s'emparer des produits de l'industrie étrangère, n'y parvient qu'après mille tâtonnements. Si ce sont des tissus, il doit combiner entre elles les différentes matières qui les composent, étudier la portée de la chaîne, l'agencement des trames, les diverses natures des principes colorants, la disposition des nuances et des reflets. S'il veut copier une machine, des difficultés bien plus grandes encore se présentent : d'abord, il la dessine, puis il fait un modèle en bois ; mais avant de l'exécuter, il faut qu'il calcule le degré de cohésion des métaux dont il dispose, qu'il combine avec précision ses ajustages, qu'il évalue la puissance de ses pignons et de ses roues : études fort longues et dont on n'obtient que difficilement d'heureux résultats. Ce qui le prouve, c'est que, malgré notre supériorité manufacturière, les étoffes brochées de Lyon et les mousselines d'Alsace prévalent sur nos marchés, et que, malgré les droits protecteurs de 40 et 50 p. c. dont nos machines à vapeur sont grevées sur le continent, c'est encore l'Angleterre qui fournit la plus grande partie de celles qui y fonctionnent. Les efforts du fabricant peuvent, en quelque sorte, être comparés aux procédés de la traduction, qui s'approprie un ouvrage en l'imitant ; la somme de talent, de peine et de travail, dépensée par le traducteur, lui donne droit à une part des bénéfices que l'écrivain original a fait naître.

Sans que je sois obligé d'insister davantage sur ce point, il me semble prouvé que l'imitation des produits industriels ne peut être comparée à la contrefaçon des produits intellectuels : la reproduction de ceux-ci est une œuvre sans mérite, sans combinaison et sans études, qui s'opère d'elle-même et rapidement, souvent par une manœuvre coupable. La contrefaçon paraît avant l'édition originale : l'imitation des produits industriels est au contraire lente ; elle ne peut être complète, car l'objet produit à l'étranger ne révèle jamais le procédé qui a été employé pour le produire. Les manufactures de Solingen ont jeté récemment dans la circulation de la quincaillerie en fer fondu, qui prend le poli et l'acération du fer le mieux forgé. Les fabricants de Birmingham déclarent qu'il s'écoulera plusieurs années avant que ces objets soient produits en Angleterre avec la même perfection. La France, en désespoir de cause, les a prohibés : je vous le demande, les contrefacteurs éprouvent-ils de semblables entraves ; quel est le maître imprimeur de la Flandre, de la Thuringe ou du Connecticut, qui ne puisse reproduire à la première vue les poésies de miss London ou de Thomas Moore. C'est contre cette spoliation grossière et brutale que nous nous élevons ; c'est de cette injustice flagrante que nous en appelons au bon sens et à l'équité de tous les hommes éclairés.

C'est là, selon nous, une bien grave atteinte au droit de propriété ; droit sur lequel repose, comme nous l'avons dit, non-seulement la prospérité, mais la sécurité des nations. Aux époques malheureuses qui voient ce droit de propriété chanceler sur sa base et menacer de ruine toute l'organisation sociale, des vengeurs ne manquent jamais de se relever. Ardents à réparer le tort de la destinée et à combler les lacunes des lois écrites, ils rendent aux opprimés un peu d'espérance et aux possesseurs menacés quelques garanties. C'est ce qui est arrivé lorsque la chevalerie du moyen âge a pris en main les intérêts du faible et du proscrit. Aujourd'hui que la chevalerie est éteinte, demandons à la loi seule une égide protectrice ; armons-la contre toutes les spoliations.

Mais si l'on sort du cercle théorique de la justice universelle et des vérités philosophiques ; si l'on pénètre dans les détails de cette question, la vérité de ce que j'avance deviendra plus palpable. La piraterie littéraire offre-t-elle un avantage pour ceux mêmes qui l'exercent ? Quels sont les bénéfices qu'elle rapporte ? quelles sont les compensations de son iniquité ? Peut-on la regarder comme un mal nécessaire, et la propriété de l'homme intellectuel doit-elle rester sans défense ? Considérons séparément l'influence exercée par cet état de choses, sur le propriétaire, créateur de l'œuvre, sur le voleur qui en profite sans la payer, et enfin sur le public, c'est-à-dire sur cette masse immense d'hommes instruits ou qui cherchent à s'instruire, et qui, répandus par millions sur la surface du globe, prennent intérêt aux travaux de l'esprit. Nous passerons successivement en revue ces trois classes d'hommes : auteurs, contrefacteurs et lecteurs. Il nous sera facile de prouver que les premiers sont horriblement lésés dans leurs droits, que les seconds réalisent un gain minime par d'ignobles moyens, et que les derniers, qui constituent la minorité pensante et éclairée du genre humain, supportent la perte la plus considérable et le plus grand dommage.

Les écrivains occupent dans le monde une position singulière ! S'ils flattent les peuples ou les grands, on les méprise ; s'ils ne flattent personne, ils meurent de faim et de soif. Ils se plaignent sans cesse, dit-on ; ils accusent le sort d'injustice ! On s'étonne des doléances éternelles dont leurs ouvrages sont semés, et l'on oublie ce que souffre cette race misérable et enviée. Toujours mal rétribuée en dépit de sa gloire, toujours besoigneuse en dépit de l'admiration qu'elle inspire, elle a vécu dans une splendide misère. Que lui importent les enthousiasmes posthumes et les hommages rendus à la tombe du génie ? L'homme qui déifie les écrivains après leur mort ne les saluait pas quand ils vivaient : ils ont le sentiment double et fatal de cette idolâtrie et de ce mépris, de ce culte et de cette in-

différence ; leur position est équivoque et bicéphale ; on les honore en les affamant. Veulent-ils exhausser leur fortune ? ils la relèvent aux dépens de leur indépendance : ils deviennent vassaux du pouvoir ; ils attachent le talent au char de la fortune. Au lieu d'avoir recours à eux seuls et de s'appuyer sur leur force native et intrinsèque, ils réclament un patronage brillant : leur élévation inattendue n'est souvent que le résultat de leur dégradation morale. Ils acceptent une domesticité intellectuelle qui, pour les intelligences fières et les âmes hautes, est plus pénible que l'intelligence des haillons.

L'éloquence s'assouplit en se flétrissant ; la moelleuse flexibilité des paroles sert les désirs de l'ambition. Pour obtenir le droit de devenir l'instructeur de tous, on se fait le parasite d'un seul : la misère est moins pénible. L'existence vagabonde d'Otway, le grenier de Rousseau, les bas troués du vieux Corneille, révoltent moins la pensée que la servilité de Bacon et les flatteries de l'Arioste. C'était pour obtenir quelques livres sterling dont sa famille avait besoin, que Dryden écrivait ces folles dédicaces où il compare un homme de cour à Brutus et un créancier à Jules-César. C'était pour que sa pension fût un peu plus exactement payée que le grand et noble Corneille subissait la même servitude. Aujourd'hui, les choses ont changé, mais seulement en apparence. Les grands seigneurs ne se trouvent plus dans les grandes familles ; le flatteur et le parasite abondent partout où il y a puissance, crédit et argent. L'homme de lettres qui veut arriver se soumet au rôle que lui impose le siècle où il vit, il n'est plus le courtisan d'un duc, mais l'homme des salons ou des partis ; il caresse les vanités ou flatte les faiblesses populaires : trop semblable au sycophante athénien, il écrase sa conscience sous le désir d'arriver.

Ne le blâmez pas trop, qui que vous soyez ! Songez que jamais position ne fut plus fausse et plus douloureuse. S'il jouit de la faculté créatrice, s'il peut établir une belle propriété littéraire, fille de sa pensée, la faculté conservatrice de cette même propriété lui est arrachée. Capable de produire, il ne lui est pas permis de faire valoir et de protéger ce qu'il a produit ; aussi cette création non protégée est-elle de peu de valeur dans le commerce. Quel que soit son prix réel, personne ne veut l'accepter à ce taux. Rémunérer suffisamment une propriété si périssable, ce serait folie. « Je connais, dit l'éditeur, le mérite de votre livre : il est bon ; il est excellent ; mais si j'en fais l'acquisition, ce ne sera qu'à mes risques et périls, et sachant très-bien que sa valeur réelle ne peut vous être comptée. Vous n'ignorez pas que la propriété littéraire expose l'acquéreur à être volé presque immédiatement. Aucune loi internationale ne garantit cette propriété ; un dilemme embarrassant me presse de deux côtés ; vous aurez du succès ici ou vous n'en aurez pas : si vous n'en avez pas, ce n'est guère la peine que je vous achète ; si vous en avez, les pirates étrangers s'empareront à l'instant même de votre ouvrage, le vendront à cinquante pour cent au-dessous du prix, inonderont tous les marchés de leurs exemplaires, et nous en chasseront. Vous voyez à quoi la prudence m'oblige. Je balance les chances de gain et de perte. Sans prétendre vous indemniser, je vous offre deux ou trois livres sterling tout au plus.

— « Y pensez-vous ? Voici bientôt deux années que tout mon temps est pris, que toute ma pensée est absorbée par cet unique travail. J'ai voulu accomplir une œuvre durable : vous convenez que j'ai réussi ; j'ai fait des dépenses et des voyages ; j'ai acheté des livres ; j'en ai emprunté. Non-seulement ce n'est pas un gain que vous me proposez, mais, si j'accepte votre offre, je me trouve en perte.

— « Hélas ! rien de plus vrai.

— « Quoi ! la valeur de mon livre ne vous semble pas réelle ?

— « Je conviendrai de tout ce que vous avancez ; mais je ne puis acheter une propriété sans garantie ? »

L'auteur se retire. Le voilà bien récompensé ! ses pensées secrètes doivent être consolantes ! « Quoi, dit-il, cette intelligence que tout le monde admire, qui remue les empires, que les princes redoutent, aboutit à des résultats pareils ! Ses profits sont moins certains que ceux du plus petit commerce. Si mon père, au lieu de me diriger dans cette voie, qu'il regardait comme glorieuse et profitable, m'eût élevé pour l'épicerie et la droguerie, je réaliserais plus facilement un capital ! Maudite soit l'intelligence ! maudites mille fois les vaniteuses et philantropiques pensées qui circulent dans notre époque et entraînent les faibles esprits ! maudite l'heure où l'on a voulu faire de moi un grand homme ! Pourquoi cultiver à si grands frais une intelligence qui devait me nuire et non me servir ! »

Il ne faut pas prétendre que la faute appartienne aux éditeurs et que leur prudence méticuleuse ait tort de redouter la concurrence des contrefaçons étrangères ? Nous citerons mille exemples qui justifieront leur réserve. Les trois volumes du *Rienzi* coûtent maintenant à New-York la somme misérable d'un shilling, et sont réduits à un seul volume. L'éditeur anglais avait acheté le manuscrit très-cher ; rien ne l'indemnisera de sa perte, si la contrefaçon américaine revient, ce qui est probable, encombrer le marché de Londres. Plus un livre a de valeur, plus il court de dangers ; plus il excite l'attention des étrangers, plus il est exposé au pillage de la contrefaçon. Tout éditeur d'une œuvre digne d'estime se trouvant exposé à une perte notable, on ne publiera plus que les livres inoffensifs que leur insignifiance arrache à cet honorable malheur : voilà une prime offerte à la médiocrité indigène. On publiera ce qui est nécessaire à la consommation du pays ; rien de plus. On n'ira pas créer des œuvres de génie pour mourir de faim, pour que l'éditeur fasse banqueroute et pour assurer le bénéfice d'un petit nombre de pirates belges ou américains.

N'est-ce pas là, je le demande, une cruelle entrave opposée au progrès de l'intelligence ? Encourager tout ce qui est médiocre ou mauvais ; tuer l'originalité et le génie ; multiplier les productions sans valeur ; glacer la plus belle espérance du talent : quelle perspective et quelle législation ! Ainsi se détériore et se dépravé le caractère moral de l'homme de lettres ; ainsi le génie perd son magnifique élan vers l'avenir et vers les régions lointaines ; l'amour de gloire et de succès qui constitue sa force et son ressort est tari dans son origine. La grande littérature est étouffée ; la basse littérature prospère.

Aussi chercherait-on vainement parmi nos grands écrivains un seul homme qui n'ait pour moyens de subsistance que sa plume. L'un est avocat, l'autre médecin, celui-ci se fait homme politique. Avant de penser aux intérêts du monde, avant d'écrire ce que l'on croit utile, il faut assurer son propre sort et celui de ses enfants. Que de belles productions ont été sacrifiées à cette nécessité fatale ! Combien de tombeaux prématurés se sont ouverts, dans cette misérable lutte du talent qui voudrait déployer ses ailes et qui ne peut s'élever, car il a faim. Ce serait une noble chose de se suffire, un admirable destin de ne dépendre que de son talent, de ne relever que de soi-même. La pensée conserverait sa noblesse. Qu'aurait-on besoin alors de trouver des appuis, d'avoir des patrons, de flatter les masses et de mentir au monde ! La propriété littéraire, protégée par la loi, constituerait une position aussi belle que le ministère. Aujourd'hui vouloir trouver dans son écritoire la source entière de son revenu, de sa considération et de sa fortune, c'est s'exposer à vivre misérablement et à mourir de même. Combien de pamphlets odieux, de calomnies lâches, d'œuvres coupables, d'écrits mensongers, sans parler des œuvres sans valeur, sont nés de ce pressant besoin de la faim ! Il n'y a, en Angleterre et en France, que le journalisme et le théâtre qui fassent exception à cette règle. Ce sont deux périodicités qui contribuent régulièrement à la subsistance des écrivains : sans l'une ou l'autre de ces ressources, la vie littéraire ne peut se passer de fortune.

Nous avons développé sans crainte la généalogie de cette grande question. Nous avons analysé dans ses causes la misère des auteurs et l'influence exercée sur leur caractère et leur talent par un triste avenir et des ressources précaires. Que l'on nous reproche ou non la franchise de nos aveux ou la dureté de nos révélations, nous continuerons à exécuter avec courage une tâche que notre devoir nous impose.

En attaquant la propriété la plus sainte, celle de l'esprit, assure-t-on du moins la richesse d'une classe d'hommes, le bien-être définitif des pirates dont cette propriété devient la proie ? Non, leurs gains sont minimes, et l'on est étonné d'un si grand dommage pour un si pauvre résultat. Dès qu'un ouvrage à succès paraît en Angleterre, cinq ou six imprimeurs américains s'empressent de le contrefaire. On marche vite pour vendre le fruit du larcin ; on en cote le prix au taux le plus bas, pour empêcher la vente des confrères, et

ces spéculations honteuses n'ont souvent d'autre résultat qu'un gain très-minime ou la banqueroute. Quel commerce! quelle déception! On fait perdre des millions au créateur de la propriété et aux agents de cette propriété; et l'on n'assure aux voleurs que le dividende de quelques livres sterling! Mais écoutons les contrefacteurs, ils ont aussi leurs excuses.

« Vous oubliez, disent-ils, qu'en multipliant l'impression d'un bon ouvrage, nous en multiplions les lecteurs ; que sous ce rapport nous sommes les bienfaiteurs de l'espèce humaine et que le ressentiment de quelques écrivains doit être balancé par la gratitude universelle. Si nous gagnons peu, nous faisons beaucoup de bien ; si le trafic auquel nous nous livrons n'est pas loyal, il sert l'humanité. Si notre édition incorrecte, imprimée sur mauvais papier, fait tort au véritable propriétaire, elle est achetée et lue par des milliers de personnes qui n'en auraient pas soupçonné l'existence. Nous rendons même service à la réputation des auteurs que nous publions en les pillant. Nous propageons leur gloire, tout en leur dérobant une fraction de leur capital. Il y a compensation pour eux, bénéfice pour tous! »

Apologie spécieuse de la fraude! Toutes les fraudes trouvent des gens d'esprit pour les défendre. Examinons les prétextes et les palliatifs allégués par la contrefaçon.

L'ouvrage important une fois contrefait se répand davantage : mais vous oubliez l'homme de mérite qui l'a produit et qui attend le succès de son labeur ; n'étant pas encouragé, il cesse d'écrire. Vous avez frappé de stérilité le champ fertile ; douze cents exemplaires de plus d'un seul ouvrage vous font perdre quatre ouvrages nouveaux que la même tête aurait produits et qui auraient été variés et excellents. En volant sans pudeur la propriété de la pensée, qui devrait être la plus lucrative comme elle est la plus noble de toutes, vous arrêtez l'extension de cette propriété. Vous débitez sans peine le résultat de votre larcin : mais ce débit est un coup mortel pour la production ; vous tarissez la source de la pensée, en escomptant à votre profit le bénéfice d'autrui ; vous l'empêchez de chercher de nouveaux bénéfices par des efforts nouveaux.

Le public est surtout lésé : le public, cet être chimérique et puissant auquel tous les égoïsmes attribuent leurs fautes en invoquant son nom, dont l'assentiment prétendu autorise tous les crimes, dont le suffrage muet sert de voile à toutes les iniquités. « C'est pour le bien public, nous disent ces messieurs, que nos ateliers de contrefaçon continuent leur mouvement spoliateur. » Admettons un moment, et en thèse générale, que le bien public justifie le sacrifice le plus odieux de l'intérêt privé ; admettons qu'il soit permis de ruiner vingt éditeurs, de réduire à la mendicité cent écrivains afin de répandre dans le monde un millier d'exemplaires d'un bon ouvrage : cet axiome faux, ou du moins problématique, ne servira pas nos adversaires. La masse dont on se porte le défenseur et l'appui gagne-t-elle quelque chose à la contrebande de la pensée? Non certainement!

Le public est intéressé à ce que de nombreux talents se développent avec énergie et liberté. Si les germes du talent trouvent une grande difficulté à se faire jour, la masse perd toutes les lumières qui n'éclosent pas. Elle gagnerait, au contraire, si l'amour de l'intelligence se répandait et si l'essor du génie était facile. Voyez ce qui arrive, et jugez. Voici un homme d'un talent remarquable et sans fortune qui n'a rien produit encore. Toutes les portes lui sont fermées ; un éditeur tremblerait de s'aventurer sur la foi d'une réputation qui reste à faire. L'auteur n'a pas d'argent pour imprimer ; il ne trouve pas d'imprimeur à ses ordres. On ne demande des manuscrits qu'aux renommées acquises : on ne s'adresse qu'aux hommes en crédit. Le bruit de leur nom, bien ou mal conquis, est la seule garantie que l'on cherche, la seule en effet qui soit valable. Possesseurs de tout le commerce littéraire, monopoleurs inévitables, ces derniers exploitent leur capital, qui est leur nom, et souvent ils en abusent. Le public, fort incapable de juger par lui même, écoute les sentences de quelques arbitres favoris auxquels il donne sa confiance. Que deviennent les nouveaux aspirants? Comment sortir de l'obscurité? Quelle voie s'ouvre à ceux qui ne sont pas accrédités? Qu'on vende aux lecteurs du Mackintosh, du Bulwer, du Galt, du Biron, du Scott, c'est tout ce qu'ils veulent. La masse (il faut le dire) est profondément bourgeoise et peu intelligente. On la guide, on la conduit, on lui dicte ce qu'elle doit croire ; on fait ses admirations et ses amitiés. Ce malheur inévitable est-il modifié par la contrefaçon étrangère? Non : elle étend le domaine du monopole ; elle augmente encore cette habituelle moutonnerie, et fait rouler les publications de l'Europe et de l'Amérique dans un cercle éternellement le même.

Je veux bien convenir que les écrivains à la mode sont admirables ; j'affirme qu'ils sont excellents. Je ne vais pas jusqu'à prétendre qu'ils soient les meilleurs et les plus parfaits que cette époque puisse produire. Selon moi, leurs facultés se développeraient avec plus d'éclat et de grandeur, leurs négligences seraient moins fréquentes, si une concurrence plus réelle et plus équitable jetait dans la carrière un plus grand nombre de redoutables rivaux ; mais ces rivaux n'osent pas se montrer. Le public aime mieux acheter les pages contrefaites de Bulwer ou du capitaine Marryatt, et payer cinq shillings la contrefaçon des œuvres de ces auteurs accrédités, que de hasarder deux guinées pour encourager l'homme de génie qui n'a pas fait son chemin. Pas de place pour l'originalité, pas d'occasion offerte au talent qui veut s'élancer. Pour écrire, il faut avoir de quoi vivre ; pour se faire connaître, il faut un accident heureux. Et ce bonheur une fois obtenu, le travail, la propriété acquise par le travail, n'assurent ni la fortune ni l'indépendance de l'écrivain populaire. On lui arrache impunément le fruit de ses sueurs. Ce n'est pas un monopole, c'est quelque chose de pis. C'est une iniquité qui nous prive de quelques-uns des plus beaux monuments de la pensée, diminue le nombre des hommes intellectuels et détériore la qualité de leurs produits. Si chacun avait le droit de forcer le propriétaire de lui céder les bénéfices de son immeuble, quelle valeur conserveraient les propriétés ?

L'Amérique et la Flandre, deux foyers de contrefaçon, commencent à s'apercevoir que cette fraude leur est désavantageuse et non utile. En effet, elles perdent bien plus qu'elles ne gagnent au système dont nous parlons. S'il naît un homme de talent en Amérique, il s'empresse de traverser l'Atlantique et de se faire imprimer à Londres : il devient citoyen anglais par la pensée. Les œuvres anglaises encombrent le marché des États-Unis, et leur nombre ne laisse aucun développement possible à la littérature nationale : en Flandre et aux États-Unis la littérature est nulle. Frère Jonathan n'est pas si sot que de payer à son compatriote, dont le mérite ne lui est pas prouvé, un manuscrit qui pourrait faire honneur à l'Amérique : Jonathan sait que, pour réimprimer les meilleurs écrivains de l'Angleterre, il n'a pas à débourser le moindre petit dollar de *copywright* et que cette réimpression lui en rapportera quelques-uns. Quand l'auteur américain est très-habile, il apporte son manuscrit à Londres, se le fait solder par un libraire de notre capitale, met l'argent dans sa poche, voit paraître les volumes qu'il a vendus, retourne en Amérique, et là, se trouvant encore auteur américain, exige une seconde fois le paiement de l'ouvrage dont il a déjà une fois touché la valeur en Angleterre. Mais ce n'est qu'une exception. Washington Irving et Fenimore Cooper ont pu seuls se livrer à cette double spéculation ; car leur génie appartient plutôt à l'Europe qu'à l'Amérique.

Jamais (et les Américains du Nord commencent à le sentir) la puissance de l'intelligence ne donnera des fruits indigènes dans les États-Unis tant que la législation restera ce qu'elle est maintenant. Le petit lucre que certaines personnes recueillent ainsi n'est pas une considération assez élevée, pour que les hommes d'État de cette partie du monde ferment les yeux sur le danger de la situation présente. Déjà ils s'occupent sérieusement de lui faire subir les modifications qu'elle exige.

La France, qui contrefait nos livres anglais pour les revendre au rabais, est à son tour contrefaite par la Flandre qui lui arrache presque tous les produits de son industrie littéraire. Ainsi s'organise un réseau de pillage ; et les trois nations les plus civilisées du globe, dévorant mutuellement leur substance intellectuelle, s'apauvrissent l'une l'autre. Si l'Allemagne échappe à ce danger, c'est que son idiome savant est beaucoup moins généralement connu que l'anglais et le français. Mais, lorsque l'allemand sera aussi répandu que les deux autres langues, la contrefaçon s'emparera des œuvres germaniques. La France, l'Angleterre, les États-Unis, les trois nations maîtresses de la civilisation et de l'avenir, doivent réunir leurs efforts

pour établir une bonne loi internationale de propriété littéraire. Qu'elles le tentent, les autres peuples suivront aisément cet exemple : une résistance peu probable de la part des puissances inférieures serait réprimée; leur commerce, frappé d'entraves et de prohibitions, les ramenerait bientôt aux principes de l'équité universelle.

L'achat d'un livre manuscrit est aujourd'hui une spéculation à la fois hasardeuse, quant à la valeur de l'objet, et hypothétique, quant au maintien de la propriété achetée. On vous vend un cheval ; vous le prenez avec tous les défauts qu'il peut avoir, votre sagacité seule vous guide. Si l'animal tombe malade et meurt quinze jours après l'acquisition, tant pis pour vous, mais du moins votre cheval vous appartient ; qui vous le vole est punissable. Supposez que cette incertitude de l'achat vînt se compliquer d'une seconde incertitude quant à la faculté de conserver l'achat; supposez que le premier venu pût enfourcher le cheval, le lancer au galop et en rester maître : à de telles conditions seriez-vous tenté de faire beaucoup d'achats de chevaux? Voilà précisément la situation de l'éditeur qui paye un manuscrit : il achète un cheval dont les défauts lui sont à peine connus et qui va peut-être se trouver fourbu dans quelques jours. Ce n'est pas assez ; il ne peut garantir l'animal, devenu sien, de la rapine des étrangers. Ne songez donc pas à lui demander un prix honnête : il vous offrira le moins possible et s'excusera sur l'incertitude de la spéculation. Ce prix mesquin réglera le cours du marché et découragera la production des œuvres qui seraient un bienfait pour tous.

Notre civilisation intellectuelle est si avancée que tout ouvrage remarquable doit coûter infiniment à son auteur. Il n'y a plus d'œuvres superficielles possibles. Même un bon roman, fruit d'observations nombreuses et d'une vie presque toujours agitée, n'aura de valeur que s'il est préparé par une connaissance des hommes, qui s'achète très-chèrement. Un bon livre d'histoire exige d'immenses recherches. Toutes les questions d'économie politique ou industrielle ne peuvent être traitées avec quelque nouveauté qu'aux dépens du même apprentissage coûteux ou par des voyages dispendieux. Chacun des écrivains remarquables qui se rendent maîtres de quelque puissance sur leur siècle et sur l'avenir, aventure donc un capital énorme. C'est l'acquisition pénible de toute sa vie : on en reconnaît la valeur ; on la lui arrache.

Il faudrait que cette propriété lui fût assurée non-seulement pour un certain nombre d'années, mais pour un espace de temps fort long. Pourquoi les descendants de Shakspeare seraient-ils privés du beau domaine créé par leur aïeul, tandis que le patrimoine acquis par le commerce, l'industrie ou le hasard, se conserve à perpétuité dans les familles? Vingt-huit ans, voilà, parmi nous, toute la durée d'une propriété littéraire. Ainsi l'ont décidé, dans leur profonde sagesse, nos législateurs, qui comptent dans leurs rangs plus de propriétaires que d'écrivains. En vérité, ces limites sont trop restreintes ; il faudrait les étendre à un siècle au moins : en cas de guerre internationale, cette propriété privée demeurerait inviolable.

Appelons sur cette matière grave l'attention, non des avocats et des hommes de loi, qui, attachés au formulaire et aux subtilités des discours, brouillent tout, obscurcissent tout, mais des philosophes et des écrivains. Qu'une réunion des hommes qui exercent le plus d'influence sur cette industrie, ait lieu en Angleterre, en France, en Amérique; qu'ils discutent mûrement les détails d'une question compliquée. En arrivant à une solution favorable à la propriété intellectuelle, on n'accroîtra pas le nombre des écrivains médiocres, mais on augmentera la qualité des produits littéraires ; on ne verra pas s'élever de fausses idoles, de nouveaux trônes apocryphes dans l'immense domaine de la pensée: ces trônes seront rares peut-être; mais le monde entier aura élu ceux qui les occuperont. Un nombre de concurrents beaucoup plus considérable se présentant dans la carrière, le public des deux mondes, le vrai patron du génie couronnera lui-même le talent.

(*Métropolitan Magazine.*)

LE BOUQUINISTE.

ANECDOTE BIBLIOGRAPHIQUE.

Le 5 janvier de l'an de grâce 1811, il faisait un froid *de plusieurs loups* (comme l'a dit Junot à l'Empereur le matin d'Austerlitz) : le thermomètre de Chevalier marquait quinze degrés au-dessous de zéro ; la Seine était prise, et Paris s'éveillait à neuf heures et demie, tout scintillant de givre sous un soleil qui faisait d'incroyables efforts pour paraître radieux. Il fallait avoir des affaires bien pressées et une houppelande hermétiquement close pour se risquer à cette heure sur les quais déserts que balayait en tous sens une bise glacée. Aussi sur toute la rive gauche, de la rue Saint-Jacques aux Invalides, c'était à peine si l'on rencontrait de loin en loin une cuisinière bourgeoise, le panier au bras, se dirigeant vers le marché de la Vallée, ou quelques commis de la nouveauté trottinant le long des parapets, un paquet serré sous le coude et les deux mains dans les poches. Les *marchands d'habits-galons* et les spéculateurs en peaux de lapin forment une exception dont je ne tiens pas compte ; pour ceux-là, la température est une invention gratuite des opticiens du quai de l'Horloge.

Il gelait donc à pierre fendre, et pourtant un jeune étudiant en médecine s'était senti le courage de quitter sa maigre bûche brûlant à petit feu, sous une économique couche de cendres, pour affronter par les rues un catarrhe pulmonaire ou quelque angine laryngée. Il avait boutonné jusqu'au menton son invariable habit noir, et le nez rouge et les joues bleuies, il s'en allait le long de la rivière, promenant de côté et d'autre un œil investigateur, s'arrêtant à chaque pas pour regarder avec une anxieuse attention aux vitres des étalages, comme si lui aussi était sorti pour une affaire importante, une recherche difficile, une démarche d'où dépendait le sort de ses inscriptions à la faculté.

Il s'agissait bien de médecine vraiment ! La clinique et la pathologie interne n'avaient que faire dans les préoccupations de notre docteur futur. Le malheureux était atteint d'une bibliomanie chronique dont jamais depuis il n'a pu se débarrasser, et qui finira indubitablement par lui jouer un mauvais tour... Il avait été pris le matin même d'un des accès les plus violents de son incurable maladie ; la nuit avait été fort mauvaise : l'infortuné n'avait fait que rêver éditions *incunables*, si bien qu'au réveil, tout moite encore de sa fièvre typographique, il s'était mis en quête de bouquins plus ou moins écornés, plus ou moins roussis et moisis par l'âge.

Ce n'est pas toutefois que notre jeune Esculape n'eût dans l'âme un vif amour pour la profession de son choix : il idolâtrait au contraire l'art de guérir à ce point qu'il avait composé tout un poëme en vers latins dont le divin Hippocrate était le héros. Mais que voulez-vous ? la passion des vieux livres lui avait brouillé la masse du sang ; elle l'avait envahi sur les bancs mêmes du collége. Et d'abord ce fut chez lui une vraie passion malheureuse, car dans ce temps-là les études universitaires roulaient principalement sur les mathématiques et la charge en douze temps : il fallait absolument des héros à la France, on en faisait alors une énorme consommation. Restaient cependant pour l'étude des belles-lettres, les heures de récréation et les jours de congé ; or, comme on avait un congé par victoire, le temps ne manquait pas à ceux qui ambitionnaient de dormir un jour en paix dans un fauteuil académique plutôt que de se réveiller sur un champ de bataille, *comme un autre Alexandre*. Notre étudiant en médecine était donc devenu tout à son aise un bibliophile de première force, flairant d'une lieue son exemplaire unique, son édition *princeps*.

A force de fureter de magasin en magasin, d'échoppe en échoppe, à force de mettre le nez dans les reliures en parchemin et de humer la poussière des rayons, notre homme était arrivé devant le pont des Arts. Là s'offrit à ses regards un spectacle bien propre à faire impression sur ses nerfs de bibliomane.

Tout en face du palais de l'Institut, à côté de la guérite de péage et sur le parapet même du quai, s'étalaient sans crainte du froid, bien qu'ils fussent pour la plupart dépouillés de leurs couvertures, d'innombrables volumes, ouverts au hasard et maintenus contre les lutineries du vent par une ficelle protectrice. Devant cette friperie

littéraire, allait et venait, comme un soldat en faction, un vieillard long et maigre dont le costume s'harmoniait admirablement avec le déplorable accoutrement de ses livres. Le pauvre homme n'avait pour toute égide contre les rafales du nord qu'un mince carrick d'une nuance sans nom, et dont le frottement des années avait si fortement dénudé le tissu qu'il en était devenu diaphane. Cette étroite enveloppe collait de toutes parts sur ses membres grêles et anguleux comme les draperies mouillées de l'école de David, alors à l'apogée de sa vogue. Du reste le propriétaire du triste vêtement en tirait tout le parti possible : il était parvenu à s'y cacher tout entier, de telle sorte que le collet, dressé par-dessus les oreilles, adhérait immédiatement à une casquette affaissée dans sa forme, avec une visière en abat-jour ; et ce qui se laissait voir dans l'interstice de cette visière et des parois du collet ressemblait moins à une figure humaine qu'à la tranche quinticolore d'un code Napoléon, tant le froid avait bizarrement crispé et nuancé le visage du pauvre hère.

Mais que faisaient à notre bibliophile cet homme et son carrick? Il ne les avait aperçus ni l'un ni l'autre; ce qu'il voyait, ce qu'il couvait du regard, c'était ce pêle-mêle de livres surannés qui répandaient à vingt pas sous le vent une délicieuse odeur de veau tanné et de parchemin moisi. Il éprouvait alors ce que sent un chasseur passionné à la vue d'un vaste champ de luzerne où peut se trouver blotti un beau lièvre *trois quarts*.

Déjà courbé sur la longue rangée de volumes, tout entier à sa muette investigation, il lisait minutieusement les titres les uns après les autres, explorant surtout les noms d'éditeurs et les dates d'impression. Tout à coup il demeura immobile et les yeux écarquillés devant un in-octavo passablement conservé, qui portait au frontispice : *Juvenalis et Persius, cum notis variorum accurante Schrevelio*, 1671.— A la vue de ce livre, il lui échappe une large aspiration d'aise qui signifiait : je le tiens enfin !.... car il y avait longtemps que cette édition manquait à son bonheur ; mais trop adroit pour trahir la satisfaction que lui causait sa découverte, ce fut avec un ton de nonchalante indifférence qu'il appela le gardien de la librairie nomade :

— Oh là! brave homme, combien ce livre ?

Le vieillard s'approcha humblement, tendit l'oreille et fit signe qu'il n'entendait pas.

« Il paraît qu'il est sourd, » se dit l'étudiant, et haussant le diapason de sa voix, il répéta en criant :

— Combien ce livre ?

— Cinq francs, monsieur.

— Cinq francs ! vous plaisantez ; je vous donne trente sous de ce bouquin, et n'en parlons plus.

—Un bouquin! murmura le vieillard, et une sainte indignation se peignit sur ses traits ; un bouquin ! vous n'y pensez pas, monsieur; je vous crois trop bon connaisseur pour mésestimer ce livre : cette édition des *variorum*, pour être moins recherchée que celle d'Amsterdam de 1684, ne mérite pas selon moi le dédain que vous affectez pour elle. Je ne la comparerai pas toutefois aux éditions aldines, données à Venise en 1501, et dont la première a cela de particulier qu'elle ne porte pas *l'ancre aldine*, insigne si célèbre de ces fameux imprimeurs ; pourtant, quel que soit le mérite de ces éditions, vous devez vous rappeler qu'Alde lui-même, par son *monitum* de 1503, y signale plusieurs fautes remarquables, par exemple : *ungues quæ* pour *unguesque*, *tenet uxorem* pour *tener uxorem*.

L'étudiant restait devant le pauvre bouquiniste la bouche et l'œil béants ; il ne savait comment mettre d'accord ces haillons et ce langage.

Le vieillard, se méprenant sur le silence et l'air stupéfait de son chaland, eut grandpeur de s'être montré trop susceptible, et ce fut avec une sorte de timidité qu'il reprit :

— Vous savez mieux que moi, monsieur, que les éditions de Juvénal les plus rares ne sont pas toujours pour cela les plus recherchées ; j'oserais presque vous citer à ce propos les éditions de Juntes, à Florence, en 1513 et 1519. Elles sont introuvables, et pourtant on leur préfère celles de Robert Étienne de 1544 et 1549 ; il est vrai que ces dernières sont, comme vous ne l'ignorez pas, accompagnées de variantes extraites d'un manuscrit inconnu jusque-là. Du reste, monsieur, vous les avez peut-être collationnées avec l'édition de Plantin, donnée à Anvers en 1566, et enrichie des annotations de Théodore Poulman. Quant aux éditions anglaises, grâce au blocus, elles sont devenues rares à Paris, surtout celles de Maittaire et de Brindley, imprimées à Londres en 1716 et 1744, et encore celle de Hawkey à Dublin. J'ai chez moi un exemplaire de l'édition de Ruperti, imprimé à Gœttingue en 1803, que je ne mettrai en vente que plus tard, car je ne suis pas fâché de profiter de l'occasion pour m'assurer par moi-même si réellement cette édition mérite la réputation qu'on lui a faite en Allemagne.

Oh ! alors... il n'y eut plus là pour l'étudiant ni bouquins ni bouquiniste ! il se crut pour le coup en pleine bibliothèque impériale, discutant avec un philologue de premier ordre, et curieux de prouver au savant vieillard qu'en interpellant à tout propos son érudition bibliographique il ne s'était pas totalement trompé d'adresse, il lui fit observer que dans sa longue énumération des éditions de Juvénal, il oubliait celle de Coustellier, Paris, 1746, et celle d'Henninius à Leyde, 1695.

— J'en oublie bien d'autres, répondit le vieillard, qui cependant mériteraient d'être nommées. Et là-dessus il se mit à citer sept ou huit éditions du quinzième siècle. Enfin, poursuivit-il, je ne vous avais pas parlé non plus du rarissime Juvénal de 1474, imprimé à Naples par Arnold de Bruxelles ; cette édition est bien autrement recherchée que celle de 1470, qui pourtant vaut plus de 200 francs.

L'étudiant fit involontairement un geste pour se découvrir devant l'homme en guenilles, et il mit de la déférence et du respect dans l'inflexion de sa voix pour demander :

— Je serais heureux, monsieur, puisque nous sommes sur ce terrain, de savoir ce que vous pensez de cette nouvelle édition de Juvénal que vient de nous donner M. Achaintre, le premier latiniste de notre époque, édition qui a fait tant de bruit à son apparition, et que les journaux et les recueils scientifiques ont prônée avec une sorte d'enthousiasme ?

A ces mots, le vieux bouquiniste parut confus, embarrassé.

— Eh bien ! monsieur, vous refusez de me dire votre avis ?

— C'est que... c'est que... voyez-vous, balbutia le vieillard, c'est que... je suis Achaintre...

Il y eut alors un moment de silence où, malgré le vent du nord qui soufflait à vous figer la moelle des os, l'étudiant demeura devant son interlocuteur la tête inclinée et le chapeau à la main. Enfin, remis de sa première stupéfaction, il s'écria :

— Eh quoi ! vous, monsieur Achaintre ! vous, au mois de janvier 1811, vendant de vieux livres sur un quai de Paris ! et devant ce palais encore, devant l'Institut, où l'une des plus belles places devrait être pour vous !

— Mon Dieu, monsieur, il n'y a là rien de bien étonnant, ce me semble : M. de Fontanes (*) voudrait pour tout au monde me placer quelque part, mais que voulez-vous qu'on fasse dans un collége d'un pauvre sourd comme moi ? D'ailleurs j'ai trouvé un honnête emploi chez M. Didot : je suis correcteur d'épreuves latines ; puis, dans mes moments de loisir, on me confie quelques livres à vendre, et je fais, comme vous voyez, mon petit commerce sur les quais... Et tenez, monsieur, je ne veux pas vous surfaire, voici le *Schrevelius cum notis variorum* pour quatre francs cinquante centimes, c'est mon tout dernier prix.

L'étudiant eût voulu payer son Juvénal de tout l'argent qu'il avait sur lui, mais il n'osa pas....

Je ne vous dirai pas au juste si le pauvre bouquiniste est mort à cette heure; mais ce qu'il y a de certain, c'est que sa renommée vit toujours aussi glorieuse parmi nos philologues. Le public est moins oublieux des bons écrits que de leurs auteurs. Quant à l'étudiant, il a largement tenu depuis ce qu'il promettait alors : la passion des vieux livres brûle toujours en son cœur, et tout docteur en médecine qu'il est, il écrit maintenant moins d'ordonnances pour l'apothicaire que de documents archéologiques pour la postérité; enfin, il se trouve être aujourd'hui l'un des plus savants et à coup sûr le plus modeste des archivistes de France ; modeste à ce point que, tandis que j'écris ceci, il est là me suppliant de ne pas mettre son nom au bas de ce soupçon d'éloge....

HENRI BRUNEEL.

(*) Alors grand maître de l'Université.

SALON DE PARIS

EN 1852.

(DEUXIÈME ARTICLE.)

Nous avons dit dans notre précédente feuille que plusieurs journaux parisiens, l'*Artiste* entre autres, avaient été inexorables pour nos artistes, mais que M. Arsène Houssaye, récemment nommé chevalier de l'ordre de Léopold, ne pouvait permettre, dans *son journal*, une pareille incartade à l'endroit des artistes belges. Aussi, voici quelle douche, en sortant du *Théâtre-Français*, il appliqua sur le dos de son collaborateur :

« Tous les ans, le temps apporte à son rapide passage les œuvres de l'art contemporain. Ce que le temps apporte, trop souvent il le remporte; c'est l'histoire des roses et des raisins dont parle Théocrite. Depuis que je n'ai plus le temps de suivre le temps, je n'ai plus la joie d'aller saluer à loisir ceux qui ont été, ceux qui sont et ceux qui seront la gloire de l'art contemporain. Tout homme bien inspiré doit vivre de la vie de son temps, à assister tous les radieux banquets que président l'art et la poésie; ne pas prendre sa place à cette table idéale, c'est vivre avec un esprit qui meurt de faim.

« Plus d'un artiste célèbre, plus d'un artiste encore ignoré, mais qui sera célèbre un jour, savent qu'il n'y a pas longtemps le Louvre était mon pays deux mois de l'année, pendant l'exposition ; je connaissais mot à mot l'art moderne : il n'y avait pas de secret pour moi. Je traverse aujourd'hui les galeries de l'exposition un peu en étranger qui voyage, mais sans perdre de vue les aspirations, les métamorphoses, les défaillances des talents que j'ai aimés.

« Il m'a semblé que la critique ne réformait pas assez ses vieilles habitudes de dire à celui qui n'a que son crayon : « le génie, c'est la couleur et le rayonnement, » et à celui qui n'a que sa palette : « la vraie éloquence est celle de la ligne. » La critique doit être de toutes les écoles, ou plutôt de cette féconde école qui resplendit partout sous le symbole du beau. Vous perdrez votre temps, critique, mon ami, à vouloir fondre harmonieusement Ingres et Delacroix. Laissez-les tous les deux à leur poésie, permettez au génie d'être varié dans ses effets, comme l'est Dieu lui-même, ce grand artiste imparfait qui crée cinquante femmes avant d'en faire une tout à fait belle.

« Voltaire écrivait à d'Alembert : « Le temps apprendra aux générations futures à distinguer ce que nous voulions dire de ce que nous avons dit. »

« Les critiques passionnés, les hommes de parti, de parti pris, devraient toujours inscrire en tête de leurs pages, comme épigraphe, les paroles de Voltaire. Par exemple, dans le journal même, il y a quinze jours, qu'a voulu dire le critique passionné du salon de 1852, à propos des peintres belges ? Si on prend sa critique à la lettre, les peintres belges ne vivent que de contrefaçon française; à cela ils pourraient répondre qu'ils ont des maîtres qui valent bien les nôtres, témoins Rubens, Rembrandt, Van Dyk, Ruysdael, Sneyders, Teniers, en un mot, des maîtres de tous les styles et de tous les genres, des maîtres immortels, qui ont enseigné dans tous les pays. S'ils avaient à Bruxelles des critiques aussi passionnés, ils pourraient, à plus juste titre, nous accuser de contrefaçon ; car plus d'un peintre français qui se croit imité à Bruxelles n'a des airs de famille avec tel peintre belge que parce qu'ils se sont tous les deux inspirés du même chef-d'œuvre flamand. » (Suit une appréciation du tableau de M. Gallait, que M. Arsène Houssaye venge des attaques injustes et passionnées de quelques critiques hostiles à tout ce qui est belge. Puis M. Arsène Houssaye continue ainsi :)

« A côté du nom déjà consacré de M. Gallait se placent des noms plus nouveaux pour la France, mais qui feront leur chemin dans la réputation et dans la science. Les traditions de l'ancienne école flamande ne peuvent pas périr en un jour, et il y a à Bruxelles, à Gand, à Anvers, toute une armée de peintres qui veulent féconder les exemples de la grande époque et rajeunir les succès du XVIIe siècle. On signalerait plus d'une preuve de ce bon vouloir dans le tableau de M. Houry, *le corps de Charles le Téméraire retrouvé sur le champ de bataille de Nancy ; la Lucrèce* de M. Guffens (d'Anvers); *la Jeune Mère* de M. Van Geluwe ; *l'enfance de Callot*, de M. Van Severdonck, enfin, et surtout, dans le *Giotto*, de M. Edmond T'schaggeny, dont la réputation, déjà faite à Bruxelles, s'agrandit et se consacre par les applaudissements que Paris lui envoie. »

M. Théophile Gautier que ses sympathies comme coloriste devaient porter à défendre l'école flamande, a compris que s'il avait le droit d'être sévère envers des hommes arrivés à l'apogée de leur talent, tels que MM. Gallait et Keyzer, il devait une appréciation bienveillante à de jeunes artistes qui comme MM. Houry et Van Severdonck débutent par des œuvres pleines de brillantes promesses et qui révèlent des palettes fécondées par le vigoureux génie de Rubens, qui couvrira toujours l'art flamand de ses puissantes ailes.

Voici comment M. Gautier rend compte des tableaux exposés cette année par les deux jeunes artistes belges :

« De M. Isambert à M. Houry la distance est grande; ils sont chacun à un pôle opposé de l'art, l'un dans la grande Grèce, avec Evandre, l'autre en plein moyen âge, avec M. de Barante. De l'extrême classique vous passez à l'extrême romantique. — M. Houry nous montre un champ de bataille couvert de morts mutilés gisant dans des mares de sang. Des serviteurs du duc de Bourgogne sont occupés à retourner les cadavres pour retrouver le corps de leur maître perdu. Charles le Téméraire, comme on sait, a été tué obscurément par un ennemi inconnu, dans un coin de la mêlée, au siège de la bonne ville de Nancy. Une pauvre blanchisseuse de la maison du duc s'est mise, comme les autres, à cette triste recherche. Elle aperçoit briller la pierre d'un anneau au doigt d'un cadavre qu'on ne voit pas; elle s'avance, retourne le corps et s'écrie : Ah ! mon prince ! On accourt et on relève le cadavre.

« Cet épisode funèbre a fourni à M. Houry le motif d'une composition dramatique et bien entendue. Le coloris sombre et vigoureux, comme il convient à cette scène, rappelle un peu la manière de Delacroix.

« L'*Enfance de Callot*, de M. Van Severdonck, nous montre le petit artiste recueilli par une troupe de bohémiens, dans son voyage pédestre de Nancy à Rome. Il y a de la grâce et du charme dans cette toile, œuvre d'un peintre bruxellois; mais la bohémienne que le jeune Callot dessine est une Gipsy de Keepsake, qui serait fort jolie, gravée par Robinson ou Finden ; les bohémiens que rencontra Callot étaient bien autrement hâves, déguenillés et farouches à voir, avec leurs yeux d'oiseau de proie, leur profil busqué, leurs sourcils charbonnés et leur teint de cuir de Cordoue, et l'on ne retrouverait pas dans ses eaux-fortes les bohémiens d'opéra-comique de M. Van Severdonck. »

Dans *le Constitutionnel*, M. Léon Peisse s'exprime ainsi sur M. Joseph Stevens et sur son tableau intitulé : *un Métier de chien*.

« Le morceau capital de l'Exposition nous est venu de Belgique. C'est ce tableau du salon carré qui représente cinq chiens dogues, de grandeur naturelle, attelé à un lourd chariot chargé d'une grosse pierre de taille. Les trois premiers sont couchés de fatigue, harassés, haletants, ils allongent leurs têtes sur leurs pattes; les deux autres vont en faire probablement autant.

« Cette peinture de M. Stevens est d'une belle et large facture, forte et vraie de ton et d'un aspect magistral. Elle satisferait davantage encore si elle était réduite d'un tiers; les animaux ne veulent pas, en général, être représentés de grandeur naturelle, sauf le cheval de guerre ou de parade, qui participe à la dignité de l'être supérieur qui le monte, à la grandeur des évènements et à l'éclat de la scène où il figure. »

P. Lauter del.

CHATEAU DE PEERSEL PRES DE BRUXELLES.

LES PEINTRES ESPAGNOLS.

La peinture, en Espagne, n'a pas été, à bien dire, originelle et de source indigène; elle n'y est point née d'abord spontanément, et ne s'y est pas développée ensuite d'une manière graduée au moyen de tâtonnements successifs et par des inventions de plus en plus accrues, comme en Italie, par exemple. L'Italie a été le véritable berceau de la peinture moderne; c'est celle qui a donné l'impulsion à l'établissement de cet art chez les autres peuples. La vue des statues antiques trouvées dans les fouilles des monuments, jointe à quelques notions grossières transmises par les Grecs du Bas-Empire, avait fourni la première idée d'imitation pittoresque, et donné naissance aux essais primitifs. Puis étaient venus les Cimabué et les Giotto qui, développant ces rudiments imparfaits, se firent les instituteurs d'un art dont la destinée était de grandir de jour en jour jusqu'à l'avénement des chefs-d'œuvre de l'école florentine. En Espagne, rien de semblable, aucune préparation, aucun développement de ce genre ne nous apparaissent.

A la vérité, il y a eu en Espagne, vers le milieu du xve siècle, bien avant même si l'on veut, une première école de peinture qui s'est inspirée des traditions chrétiennes, communes en ce temps à toute l'Europe, et qui a été contemporaine du développement parallèle de l'art en d'autres contrées, telles que l'Italie, la Flandre, l'Allemagne. Nous trouvons, par exemple, au nombre des premiers artistes espagnols Antonio del Rincon, qu'on suppose avoir étudié à Rome sous les élèves ou imitateurs de Massaccio Andrea del Castagna et Domenico Ghirlandajo, et dont les ouvrages indiquent notamment la préoccupation de l'art chrétien dans toute sa naïve profondeur. Il paraît aussi que quelques autres artistes, moins connus, à peu près du même temps, suivaient les austères procédés de l'art allemand, et imitaient Albert Durer, soit à leur insu, soit que, dans une tournée à travers l'Europe, ils eussent pu réellement voir des modèles du style qu'ils s'appliquaient à produire. Mais ce n'était encore là que l'enfance de l'art, c'était simplement de la peinture gothique, avec toute sa sécheresse, sa raideur, son inexpérience, et rien de plus.

Quant à la véritable, quant à la grande école de peinture espagnole, qui date du xvie siècle, elle surgit tout d'un coup mûrie et complétement formée, sans trace visible d'engendrement ni de filiation progressive. Elle éclate en même temps que la puissance politique de l'Espagne a atteint son plus haut degré, alors que Charles-Quint réunit sous sa vaste domination tout à la fois Madrid, Naples et Anvers. C'était juste le moment où l'art en Italie brillait de toute sa splendeur, où les plus grands artistes, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Titien, Corrège, avaient produit ou produisaient encore leurs plus beaux chefs-d'œuvre. Or, d'une part, le commerce et la guerre avaient ouvert de larges communications entre l'Espagne et l'Italie; de l'autre, de grands événements, tels que la prise de Grenade, la découverte du Nouveau Monde, faisaient fermenter toutes les intelligences; la gloire de l'empire qui rayonnait au loin était comme un foyer généreux auquel toutes choses empruntaient leurs plus vifs reflets. L'occasion était donc favorable pour les conquêtes de l'art; aussi, tous ceux qui, en Espagne, s'adonnaient, soit à l'architecture, soit à la sculpture, soit à la peinture, avertis des trésors précieux dont la Péninsule voisine était dépositaire, s'y portèrent à l'envi pour s'en enrichir. Puis, à quelques années de là, on vit rentrer dans leur pays des artistes que l'étude des plus beaux modèles avait entièrement formés, et qui, non-seulement se trouvaient n'avoir aucune tradition en Espagne, mais dont on n'avait pu même suivre les phases personnelles. C'est alors qu'apparaît Correa, un des noms les plus caractéristiques de cette période de l'art espagnol, et, s'il n'est pas bien sûr qu'il fût allé lui-même en Italie, du moins tout porte à croire qu'il étudia ceux de ses compatriotes qui étaient revenus de cette contrée. A peu près dans le même temps, des artistes étrangers, attirés en Espagne par la magnificence des princes et des prélats, y vinrent compléter l'œuvre de création entreprise par les Espagnols formés hors de leur pays.

De ces doubles rapports, presque simultanés, d'abord de l'Espagne avec l'Italie, puis de l'Italie et des autres nations voisines avec l'Espagne, naquirent l'art espagnol, et, à sa suite, les diverses écoles qu'il engendra. Dans le principe, les adeptes de ces écoles ne furent guère autre chose que de fidèles et habiles imitateurs de leurs anciens maîtres; les peintres espagnols commencèrent par montrer un calque scrupuleux des peintres italiens dont ils avaient reçu les leçons; mais, insensiblement, leur manière se dégagea des premières entraves, ils passèrent de l'imitation à l'indépendance, bientôt la nationalité se fit jour. Le ciel et les paysages de l'Espagne devinrent le prisme au travers duquel se teignit leur couleur; la religion, les mœurs, le caractère de leur pays, tout ce milieu qui les environnait sans cesse agit inévitablement sur le fond même de leur inspiration, et, par ces empreintes de chaque jour, ils arrivèrent en peu de temps à la limite extrême des qualités distinctives qui caractérisent l'art espagnol, c'est-à-dire à cette hardiesse et à cette fougue sans égales, à ces couleurs chaudes et sombres, à ce cachet général d'austérité et de force, dont l'exagération d'ailleurs constitue parfois autant de défauts.

Les quatre écoles principales de l'Espagne qui furent d'abord fondées à Valence, à Tolède, à Séville et à Madrid, eurent cela de remarquable qu'elles s'établirent presque simultanément, à la différence des écoles d'Italie, dont l'avénement fut successif, et qui aboutirent de l'une à l'autre par des gradations essentielles, du dessin romain à la couleur vénitienne, et de celle-ci aux fusions diverses et aux renchérissements spéciaux des écoles de Bologne et de Naples. Mais, au reste, deux des primitives écoles de l'Espagne, celles de Valence et de Tolède, ne tardèrent pas à s'absorber dans les deux autres plus importantes: l'école de Valence, ainsi que plusieurs autres fractionnements de l'art espagnol, s'étant réunie à celle de Séville, tandis que l'école de Tolède, avec quelques autres moindres environnantes, se portaient à Madrid, devenue capitale de la monarchie sous le règne de Philippe II. Il ne reste donc après cela que deux siéges principaux, deux centres importants pour la peinture espagnole, Séville et Madrid, sorte de nids féconds où couvèrent et s'épanouirent une si grande multitude d'admirables artistes.

L'école de Séville inaugurée par Luiz de Vargas (*), par Villegas-Molejo et Pedro de Campana, tous trois formés en Italie, comprit son véritable chef dans Juan-Vincente de Joanès, fondateur de l'école de Valence, laquelle devait lui fournir encore son maître le plus illustre, Ribera, puis les Ribalta, les Espinosa et quelques autres. C'est Juan de Joanès qui, en sa qualité de premier chef d'école, a ouvert l'ère glorieuse de la peinture en Espagne; il doit être mis par conséquent en tête de tous les autres, bien qu'il n'ait été, à vrai dire, ni le premier en date, ni même le seul peintre éclatant de son époque. Juan de Joanès, né en 1523, mort en 1579, visita l'Italie vers le milieu du seizième siècle, et put étudier sous les disciples de Raphaël. Il travailla du reste en deux sortes de style assez différents. En effet, tandis que plusieurs de ses tableaux offrent une imitation très-heureuse et très-ressemblante de la troisième manière de Sanzio, quelques autres compositions paraissent faire remonter l'inspiration jusqu'à Perugin et même au delà. Généralement, avec un coloris quelque peu terne et des contours assez durs, Joanès possède une grande pureté du dessin et toute la beauté des formes, toute l'énergie d'expression qui caractérisent l'école romaine dont il s'est plus particulièrement inspiré. Vivant d'ailleurs fort retiré, loin du monde et de la cour, n'ayant mis jamais son talent au service des grands et des princes, Joanès, par cela même, fut peu connu hors de l'Espagne.

Tandis que le peintre Valencien, en perfectionnant l'école de Séville, lui traçait son vrai point de départ, quelques artistes remarquables se montraient à Madrid, dont l'école fondée par Berruguete et Becerra, tout à la fois peintres et sculpteurs, allait bientôt briller d'un vif éclat, grâce aux soins de Philippe II qui appelait de toutes parts les peintres renommés de son temps, pour concourir aux embellissements de l'Escurial. Un des premiers fut Moralès, surnommé *el Divino*, plus à cause des sujets de sainteté qu'il traita par prédilection que pour la beauté de son talent, et qui survécut à Joanès, après l'avoir précédé. Moralès excellait dans l'expression de la douleur religieuse, dans la peinture des angoisses les plus vives de l'âme; c'est lui qui, contrairement aux types reçus jusqu'alors, imagina de donner à ses Christ raides et décharnés, à ses Vierges éplorées, cet air de souffrance excessive et poignante qui les fait distinguer entre mille autres. — Navarreto, dit *el Mudo*, en raison de son infirmité, avait passé vingt ans en Italie, où il étudia principalement sous Titien, et il y jouissait d'une réputation déjà fort grande lorsqu'il fut appelé à Madrid. Et

(*) Vargas eut l'insigne honneur d'apporter et d'établir dans son pays la véritable peinture à l'huile et à fresque.

Mudo, nommé peintre du roi en 1568, fut chargé d'exécuter les peintures les plus importantes de l'Escurial, où la plupart de ses tableaux sont demeurés ensevelis. Ce peintre célèbre, qu'on a surnommé le *Titien espagnol*, et dont le talent brillait par l'ordonnance, l'expression, le coloris, toutes qualités puisées à l'école vénitienne, exerça de son temps la plus grande part d'influence sur l'école de Madrid. — Sanchez Coello, favori et peintre familier de Philippe II, concourut presque en même temps que Navarreto à orner l'Escurial, et en outre le palais du Prado, ainsi que l'ancien Alcazar de Madrid. Il s'employa à peindre la plupart des membres de la famille royale et des grands seigneurs de la cour; il fit notamment le portrait de l'infortuné prince don Carlos, dont la fin tragique a tant inspiré les romanciers et les poètes. — Theotocopuli, surnommé *el Greco*, parce qu'il était né en Grèce, on ne sait trop néanmoins en quel lieu précis, avait fondé en quelque sorte l'école de Tolède, et c'est dans cette ville, où il se trouvait fixé vers l'année 1577, que la clairvoyance du prince sut le découvrir. El Greco, après avoir peint, dans la manière de son condisciple, Navarreto, des toiles dont la belle expression rappelait Titien, se jeta tout à coup par manie d'originalité dans un parti pris de dessin bizarre, tourmenté et fantastique, dans une couleur à la fois pâle et ardente du plus singulier effet; mais d'ailleurs, malgré ses extravagances, son *faire* souvent témoignait encore d'un maître exercé, et il sut se montrer grand artiste, soit en protégeant l'art de tous ses efforts, soit en formant des élèves supérieurs à lui-même, tels que Luiz Tristan et Pedro Orrente, derniers représentants de l'école de Tolède.

En outre des peintres nationaux de mérite, un assez bon nombre d'artistes étrangers avaient été aussi appelés à Madrid ou s'y étaient rendus d'eux-mêmes, tels que le Flamand Antonio Moro, les Castello, les Caxès, les Carducci, les Rizzi, tous Italiens d'origine, et d'autres encore. Ces artistes fixés en Espagne avec leur famille qui s'y perpétua, y formèrent successivement Pentoja de la Cruz, Pereda Collantes, et contribuèrent ainsi au maintien de l'école castillane. Plus tard, lorsque Velasquez importa à Madrid l'école andalouse, les deux traditions d'ailleurs assez peu différentes se trouvèrent irrévocablement unies, et cette fusion nouvelle produisit à son tour Pareza, Carreno, Cerezo; enfin, Claudio Coello, le dernier d'une race qui, à la fois originaire d'Andalousie et de Castille, semblait participer du caractère des deux provinces.

Mais revenons à Séville, dont la fécondité doit produire les plus grands artistes de l'Espagne, et où va se dérouler devant nos yeux une série non interrompue de maîtres et d'élèves qui nous conduiront jusqu'à l'apogée de l'art espagnol. — Juan las Roelas fut, de même que Joanès et de même que Vargas, l'un des propagateurs de l'art italien en Espagne. Disciple de l'école vénitienne, dont son style démontre clairement l'adoption, aucun peintre andalous n'imita peut-être plus heureusement que lui le coloris de ses maîtres; aucun, en même temps, ne connut aussi bien les règles de la composition et ne fit mieux voir la sage observation de la nature. Cean-Bermudez déclare sans hésiter que les grandes toiles de Roelas qui sont dans les églises de Séville peuvent rivaliser avec les œuvres de Tintoret, des Palma, des meilleurs élèves de Carrache. — De son côté, Pablo de Cespedès, d'abord littérateur, antiquaire et poète, puis ensuite peintre, après deux voyages en Italie où il s'était lié avec Zucheri, avait, de retour en Espagne, fondé la petite école de Cordoue. Au dire d'un de ses biographes, Cespedès fut grand imitateur de la belle manière du Corrége. Malheureusement beaucoup de tableaux de Cespedès ont disparu; il ne laissa non plus que de médiocres élèves, et, après lui, la petite école de Cordoue s'absorba dans celle de Séville.

C'est particulièrement sous l'influence de las Roelas que s'est développée l'école andalouse; dès lors elle a constitué son unité, et maintenant elle va s'agrandir de plus en plus. En attendant que Las Roelas produise au grand jour son meilleur élève Zurbaran, un peintre plus obscur, Luis Fernandez, compte parmi ses disciples les trois Castillo, dont le second, Juan del Castillo, aura l'insigne honneur d'ébaucher le grand Murillo; les trois Herrera, dont le plus célèbre, père des deux autres, surnommé *Herrera el Viejo*, fera servir une âpreté d'humeur singulière au développement instinctif de son talent. Cet Herrera est le premier qui ait abandonné le style imitateur de l'école italienne pour une manière fougueuse plus appropriée au caractère de sa nation, et de laquelle hériteront la plupart des grands maîtres postérieurs. Enfin un autre disciple de Fernandez est Francisco Pacheco, lequel, à son tour, formera Alonzo Cano et son gendre Diego Velasquez de Silva. C'a été à la fois un grand honneur et un préjudice notable pour Pacheco de produire des élèves qui, pour la plupart, l'ont éclipsé et rejeté dans l'ombre. Malgré un bon nombre de tableaux, dont quelques-uns ont des qualités remarquables, Pacheco en effet a eu plus de réputation comme peintre de science et d'enseignement que comme peintre d'exécution. Pacheco fut de ces esprits souples et faciles qui peuvent embrasser à la fois les arts et les lettres. Comme Cespedès son compatriote, il se montra érudit, quelque peu poète, et peintre, il parla de la peinture même avec plus d'autorité et des résultats plus efficaces que Cespedès. Son *Arte de la pintura*, qu'il écrivit sur la fin de sa vie, contient, en outre des leçons de l'art empreintes du cachet d'une longue expérience, de nombreux détails sur ceux qui l'ont exercé ainsi que sur leurs œuvres; c'est un ouvrage fort considéré parmi les Espagnols, et resté classique dans le genre.

Zurbaran, formé par las Roelas au style vénitien dont il évita pourtant la monotonie et l'exagération, était né en Estramadure, au bourg de la Fuente de Cantos, et jamais il ne sortit de l'Espagne où sa vie régulière et paisible s'écoula tout entière. Les premiers indices de sa vocation se révélèrent dans son assiduité à copier avec soin des ajustements et des draperies, dont il fit plus tard un si fréquent et si habile usage dans ses peintures. La plupart des compositions traitées par Zurbaran procèdent d'une inspiration grave, religieuse, et en même temps elles sont exécutées suivant une disposition fort simple. Il a peint le plus souvent des femmes auxquelles il a su prodiguer la grâce, et aussi des saints en extase ou des martyrs qu'il a non moins empreints d'un cachet d'austérité excessive. Zurbaran a été avant tout le peintre des rigueurs claustrales et de la vie ascétique qu'il a parfaitement comprise. Ce que son pinceau sévère nous offre par préférence, ce sont des têtes pâles de moines franciscains, enfermées sous le capuchon blanc de laine, des corps amaigris et décharnés de pieux cénobites, emprisonnés dans la ceinture de corde. Il semble que l'artiste ait tendu sans cesse à se dégager de la terre pour s'élever au ciel. On a appelé Zurbaran le *Caravage espagnol :* Zurbaran ressemble en effet à Caravage en quelques points, ne fût-ce que par la vigueur savante de son clair-obscur, et par une sorte de teinte bleuâtre uniformément répandue sur ses compositions. Mais, à dire vrai, Zurbaran a bien plus de réserve, il est bien plus froid et aussi plus correct que le fougueux Italien.

Il y a un peintre espagnol qui ressemble beaucoup plus à Michel-Ange Caravage, et qui même, on peut dire, s'en montre le bouillant adepte; nous voulons parler de Ribera, dit l'Espagnolet (*). Ribera est une individualité tout à fait à part dans l'école espagnole, au sein de laquelle il mérite d'être compté; car, bien qu'il ait passé presque toute sa vie en Italie, il naquit en Espagne et se glorifia toujours d'être Espagnol (**). Ribera, d'abord élevé à Valence dans l'atelier de Francisco Ribalta, et que l'école de Valence revendique justement pour cette raison, éprouva fort jeune le désir impétueux d'aller étudier à Rome. Après quelques années d'une vie dissipée et vagabonde il entra dans l'atelier de Caravage, celui de tous les peintres italiens qu'il admirait avec le plus d'enthousiasme. Caravage étant mort peu après, il ne put prendre longtemps ses leçons; mais il avait suffi de ces rapports commencés pour que Ribera se fût acquis complétement le style et les procédés du maître. Aussi, sauf quelques excursions qu'il imagina de faire vers cette époque dans la manière fort opposée du Corrége, on peut dire que Ribera, dans la plupart et les plus importantes de ses œuvres (***), s'est triomphalement inspiré de la manière bizarre, sombre, terrible, fougueuse de Caravage. Ce qui, au reste, distingue Ribera, ainsi que tous ses compatriotes, des peintres italiens en général, c'est l'adoption de ce qu'on a appelé le *naturalisme*. Ribera vise trop sans doute à la réalité hideuse et repoussante, il outre considérablement la nature qu'il choisit; mais il faut avouer du moins qu'il la saisit avec une vigoureuse exactitude, qu'il la peint avec éclat et solidité; s'il exagère aussi les oppositions de lumière et d'ombre, c'est, n'en doutez pas, afin d'obtenir du clair-obscur de merveilleux et puissants résultats.

Après Moya qui, à la différence de presque tous ses compatriotes,

(*) Josef de Ribera était né, le 12 janvier 1588, à Xativa (aujourd'hui San-Felipe), près de Valence.

(**) Ribera oubliait si peu sa naissance qu'en signant ses meilleurs tableaux, il ne manquait jamais d'ajouter aux mots *Jusepe de Ribera* le mot *Espagnol*.

(***) *Les Douze Apôtres*, le *Martyre de saint Barthélemy*, la *Sainte-Trinité*, *Prométhée sur le Caucase*, du Musée de Madrid.

visita la Flandre au lieu de l'Italie, et rapporta de Londres, où il alla ensuite, les leçons de Van Dyck; après son disciple, Juan de Sévilla, qui pénétra le secret du *faire* de Rubens, il reste trois noms, les derniers, les plus beaux, non-seulement de l'école andalouse, mais encore de toute l'Espagne, ce sont Alonzo Cano, Velasquez et Murillo.

Alonzo Cano, né à Grenade, en 1601, fut à la fois peintre, sculpteur et architecte, comme Michel-Ange Buonarotti, et mérita de lui être comparé, sinon par l'éclat de sa pratique dans chacune des branches de l'art, du moins par l'universalité de ses talents. Il voulut d'abord faire emploi de son triple mérite, et seul il embellit de ses mains plusieurs maître-autels de la cathédrale de Séville. Comme peintre, Alonzo Cano est celui de tous les Espagnols qui ait le plus témoigné le sentiment de l'antique, ce qu'il dut sans doute à la pratique de la statuaire, et d'autant mieux qu'il avait pu étudier les beaux bustes grecs qui se trouvaient alors à Séville, dans le palais des ducs d'Alcala. Généralement Alonzo Cano a un dessin pur, noble et correct, des teintes claires, harmonieuses, bien fondues, qui contrastent heureusement avec la couleur sombre et la pâte ardente de ses contemporains. Il est aussi fort habile dans l'arrangement des draperies, dans l'ajusment des étoffes, enfin il modèle le nu, principalement les extrémités avec un soin et un fini très-remarquables.

Velasquez, né dans l'école de Séville, puis rattaché à celle de Tolède par son admiration pour Luiz Tristan, passa en dernier lieu dans l'école de Madrid, qu'il régénéra, et sur laquelle il exerça la plus grande influence, tant par son long séjour à Madrid, dans le palais même de l'Escurial et dans l'intimité de Philippe IV, qu'à cause des nombreux travaux dont il y fut chargé. Velasquez avait eu d'abord un style sec et raide, emprunté de ses premiers maîtres, Herrera et Francisco Pacheco; mais il la quitta bientôt pour cette touche large et moelleuse qui l'a distingué depuis, et que ses études en Italie, soit à Venise, soit à Rome, ne firent qu'agrandir. Velasquez s'est montré surtout fidèle et admirable imitateur de la nature; il avait au suprême degré le génie de l'observation et la savante pratique de l'art qui sert à l'appliquer avec bonheur. Plus vrai qu'idéal, peu apte à donner la vie à un sentiment ou à une idée, il évita le genre sacré, qui exige le sublime de l'expression, et il s'attacha de préférence à la représentation des scènes de la vie humaine. La reproduction des objets naturels, c'est là véritablement le triomphe de Velasquez; sur ce terrain, il est un maître incomparable; il a le don magique d'animer et de faire vivre des images; il pousse la couleur jusqu'à l'illusion la plus complète, soit qu'il inonde hardiment ses personnages d'une pleine lumière, soit qu'il les place en se jouant dans des perspectives d'un clair-obscur savamment combiné. « Il a su peindre l'air, » a dit énergiquement Moratin. Tout ce qui était réel d'ailleurs, le ciel, le paysage, les animaux, mais principalement la figure de l'homme, fut pour Velasquez l'objet d'une pratique facile, heureuse, brillante, inimitable. Dans le portrait, auquel il s'appliqua de bonne heure par mille moyens, Velasquez a partagé incontestablement la gloire de Van Dyck, et parmi ses compatriotes, il est demeuré sans rival.

Enfin Murillo surpassa Velasquez lui-même. D'abord élève de Castillo, dont il ne put apprendre qu'un dessin froid et correct, puis resté pendant quelque temps sans guide et sans maître, livré à son inspiration aventureuse, Murillo, à l'âge d'environ vingt-quatre ans, se décida (ne pouvant aller en Italie faute d'argent), à partir pour Madrid, où il reçut des leçons du peintre de Philippe IV. Revenu deux ans après dans sa ville natale, Murillo montra tout à coup aux regards surpris une sorte de peinture nouvelle, où s'offrait l'heureux mélange des styles de Ribera, de Van Dyck et de Velasquez. Pendant les trente-sept années qu'il passa dès lors à Séville sans en plus sortir (*), Murillo produisit une multitude d'ouvrages de tout genre avec une fécondité qui n'a d'égale que dans le génie dramatique de son compatriote Lope de Vega. Il n'y eut pas en Espagne d'église, de couvent, de maison de grand seigneur, qui ne possédât, soit une effigie du saint patron, soit un portrait de famille peint par ce beau génie qui, affranchi heureusement de tout patronage royal, pouvait travailler à sa guise, dans la plus entière indépendance. Murillo, comme on le sait, a exécuté ses tableaux suivant trois manières parfaitement distinctes, qu'on a coutume de désigner sous les noms de style froid, style vaporeux, style chaud, *frio, calido y vaporoso*. La première datait de ses premiers essais aventureux de jeune homme; il puisa un moment la seconde dans les exemples de son condisciple Moya, façonné par Van Dyck, et quant à la troisième, la plus belle de toutes, ce fut celle qu'il adopta définitivement, comme résumé complet et comme émanation propre de son génie. Du reste, il ne se borna pas à employer ces trois manières l'une après l'autre, et chacune à leur date, il en fit aussi usage dans le même temps, suivant la nature très-variée des sujets qu'il avait à traiter. Car Murillo s'est exercé heureusement dans tous les genres, même dans le paysage, assez peu pratiqué en Espagne; et non-seulement il a su être le peintre de la réalité, non-seulement il s'est montré un grand coloriste, mais en outre, doué d'une imagination brillante, de sentiments affectueux et capables d'exaltation, Murillo s'est élevé jusqu'à la sublimité des compositions religieuses. Différent en cela de Velasquez son maître, il a pu aborder à la fois les sujets humains et les sujets sacrés. C'est particulièrement dans la représentation des misères terrestres, dans ses enfants déguenillés, dans ses petits mendiants pouilleux, dans toutes ses scènes familières en un mot, que Murillo a appliqué sa manière froide. Pour ce qui est du style vaporeux on le remarque dans quelques-uns de ses tableaux sacrés de petite dimension, du plus charmant effet par les tons doux, harmonieux, les teintes argentées, et une sorte de vague lumineux répandu comme par enchantement. La manière chaude de Murillo apparaît avec tout son éclat dans ses extases de saints, dans ses *apparitions*, où le peintre, par la magie des lumières, l'inspiration et le ravissement des figures, nous fait entrevoir un coin du ciel auquel il semble avoir dérobé ses plus divins rayons. Si Murillo, dans la plupart de ses Saintes Familles, paraît avoir manqué de type et d'idéal, si ses Vierges ne sont guère, le plus souvent, que de belles et pieuses femmes, de douces et tendres mères, ici du moins, lorsqu'il peint ses personnages dans un milieu plus élevé, dans une région supérieure à la terre, il mérite tout à fait le nom de peintre céleste, et peut être placé glorieusement à côté de Raphaël.

Malheureusement la tradition de l'art espagnol s'interrompt ici tout à coup au moment de son plus magnifique apogée. La peinture qui, de même que la poésie et les lettres, s'était développée avec tant de succès en Espagne sous les auspices de la grandeur politique, se maintint et progressa même tant que dura cette prospérité nationale, dont elle paraissait solidaire. Mais aussi, dès que la puissance politique de l'Espagne vint à s'éclipser, l'art et les lettres, par une conséquence fatale, dégénérèrent dans la même proportion : ils disparurent avec les causes qui leur avaient donné naissance. Les Espagnols ayant acquis, par leur invasion conquérante, soit dans les Flandres, soit en Italie, le goût et la connaissance des arts, en perdirent le secret aussitôt qu'ils furent chassés de ces pays, et que toute communication avec les sources premières de leur civilisation leur eût été fermée. La décadence commencée avec les désastres du règne de Philippe IV, et les malheurs plus grands encore du temps de Charles II, se changea en un dépérissement complet après la guerre de la succession, à cette heure où l'influence française, introduite de force à la suite de Philippe V, opéra sans retour l'anéantissement de la nationalité espagnole. Dès lors plus d'inspiration grande et forte, partant plus d'art et plus de culture indigènes. Murillo, qui est la plus haute expression de la peinture espagnole, qui la résume dans son plus vif éclat, semble s'en montrer aussi le dernier représentant sérieux. Il ne reste après lui que de pâles copistes, de timides élèves, et point de continuateurs véritables. C'est en vain que vers cette époque, c'est-à-dire 1660, les professeurs de Séville s'unissent pour former une académie gratuite et protectrice, afin de remédier à la décadence imminente, à la mort prochaine : c'est en vain qu'à Madrid Philippe V fait venir quelque temps après, après la collection des statues de la reine Christine, plusieurs artistes français et italiens; que son fils crée l'académie appelée de son nom, que Charles III la loge magnifiquement, la dote de priviléges et la comble de présents : rien n'y fait. De tous ces efforts, de toutes ces institutions, il ne sort aucun homme notable, aucun résultat important; l'art en Espagne n'est plus représenté que par des artistes étrangers, tels que le Napolitain Luca Giordano, ou l'Allemand Raphaël Mengs, dont les uns achèvent d'égarer les derniers disciples de l'école nationale, tandis que les autres n'offrent, même dans des œuvres de mérite, que des modèles impuissants dont personne ne s'inspire plus.

Pour renouer le fil brisé de l'école espagnole, il faut franchir tout

(*) Murillo ne quitta Séville qu'une seule fois, pour aller à Cadix, où il fut appelé pour peindre sur le maître-autel du couvent de *los Capuchinos*, le grand tableau du *Mariage de sainte Catherine*. Une chute qu'il fit de l'échafaud sur lequel il était monté détermina sa mort à quelque temps de là.

un long intervalle; il faut passer brusquement du plein XVIIe siècle, illustré par Murillo, jusqu'à une époque fort rapprochée de nous, pour trouver un nom de quelque valeur; encore ce nom se présente-t-il sans une signification bien historique; il ne semble appartenir à aucune tradition antérieure. On devine que nous entendons parler du satirique Francisco Goya, qui a été si bien nommé le Boileau de la peinture. Goya, né vers le milieu du XVIIIe siècle, et mort il y a quelques années seulement, à Bordeaux, dans un âge fort avancé, est la seule individualité puissante que l'Espagne ait produite depuis l'époque des grands peintres. Goya, classé dans l'école de Madrid parce qu'il se fixa et vécut dans cette ville, principalement sous Charles IV, ne relève, à bien dire, que de lui-même; il n'eut en quelque sorte pas de maître, et, soit qu'il allât à Rome, soit qu'il restât à Madrid, il n'étudia guère que les morts. Aussi est-ce là un des esprits les plus indépendants, un des talents les plus personnels et les plus excentriques. Goya ne s'est guère essayé que dans des compositions familières ou grotesques, et la plupart de ses tableaux ressemblent assez bien à des caricatures peintes. Mais il y a dans la moindre de ses pochades, passablement incorrectes, une audace, une verve, une malice singulières. Par exemple, le hardi satirique, voulant peindre d'un seul trait l'invasion de la Péninsule par Bonaparte, plaça dans sa toile, au-dessus des Pyrénées, un aigle immense dont les ailes étendues font, par le seul projettement de leur ombre, fuir au loin tous les peuples d'Espagne. Ce peintre a laissé, en outre de ses tableaux, une série de gravures à l'eau-forte au nombre de 80, appelée plus spécialement l'*OEuvre de Goya*. Ce sont des caricatures à la manière d'Hogarth, dont la plupart remplies de séve, d'esprit et de méchanceté, font allusion à des personnages de la cour de Charles IV. Goya, venu tout seul en dernier lieu, après une si fière succession de peintres de haut style, nous semble avoir voulu dérider, comme par un joyeux éclat de rire, la physionomie grandiose et sévère de l'école espagnole.

Ainsi donc, si l'on voulait circonscrire le développement le plus important de l'art espagnol, on serait amené à reconnaître que sa durée se compose d'un siècle et demi environ, à partir de 1500 jusqu'en 1650, ce qui est bien peu; mais en se tenant dans ces limites restreintes, et en examinant avec attention toutes les éclatantes figures qui s'y meuvent, tous les beaux génies qui s'y développent, on assiste à un spectacle vraiment merveilleux. Cette génération continue qui part de Juan de Joanès pour aboutir à Murillo est en effet la plus admirable filiation d'artistes qui se puisse voir. Une foule de noms glorieux, ou qui mériteraient de l'être, emplissent tumultueusement cette courte période, où ils semblaient être contenus à grand'peine. Tous les palais, toutes les églises, tous les couvents de l'Espagne se sont trouvés ornés de chefs-d'œuvre en moins de temps qu'il n'en faudrait ailleurs pour faire surgir çà et là quelques toiles d'élite. On dirait que le soleil d'Italie, une fois qu'il a touché ces fiers Espagnols de ses rayons vivifiants, leur est demeuré au cœur pour y féconder toute une couvée de créations ardentes et vigoureuses. Le feu sacré allumé par les maîtres de la renaissance italienne ne paraît avoir été transporté dans la Péninsule voisine qu'afin de s'y conserver pendant un grand siècle encore, et de garder, dans les transformations même qu'il subit, toute sa vive flamme. C'est le même foyer primitif qui brille à Valence comme à Séville, comme à Madrid. Seulement chacun de ceux qui en ont hérité en décompose les rayons à travers son prisme individuel, et modifie diversement les reflets qu'il emprunte.

Au reste, il est à noter, comme trait caractéristique, que la presque généralité des peintres espagnols s'est signalée, soit dans l'exercice de l'art, soit au dehors, par des circonstances biographiques plus ou moins grandes ou singulières. On a souvent dit avec juste raison que la vie des artistes est tout entière dans leurs œuvres; mais il semble que les peintres espagnols se soient plu à contredire par leur exemple cette vérité générale. Bon nombre d'entre eux, en effet, ont été marqués par des fortunes ou par des misères peu communes : tandis que les uns ont su rendre toutes les prospérités et toutes les grandeurs tributaires de leur génie triomphant, les autres, au contraire, ont payé le plus douloureux tribut aux épreuves de la vie humaine. Ceux-ci ont exhalé autour d'eux de terribles passions, ceux-là ont fait éclater à l'envi les actions les plus étranges et les plus bizarres.

C'est d'abord Moralès qui, après avoir paru à la cour de Philippe II avec un faste sans exemple, tomba, sur la fin de ses jours, dans la plus extrême misère. Il vivait à Badajos, son pays, infirme et oublié, lorsque Philippe II étant passé dans cette ville à son retour de Lisbonne, Moralès se présenta à lui, mais dans un état bien différent d'autrefois. « Vous êtes bien vieux, Moralès! » lui dit le roi.— « Oui, sire, et bien pauvre! » répondit l'artiste. — La pauvreté assaillit tout au contraire le grand Murillo dès son début; elle meurtrit comme une grêle ses plus jeunes et ses plus fraîches années. Murillo, encore adolescent, fut obligé, pour vivre, de vendre à la douzaine des Vierges et des Enfants-Jésus qu'il barbouillait sur de petits carrés de toile ou de bois, et que les armateurs de galions expédiaient en Amérique comme une pacotille pour les populations nouvellement converties du Mexique ou du Pérou. Lorsque, à quelque temps de là, Murillo s'en fut à Madrid chercher un maître, il partit à pied, la besace au dos et quelques réaux en poche. On sait comment cet humble voyage le conduisit plus tard aux routes splendides et au faîte magnifique de l'art. — Herrera le Vieux fut pis encore que pauvre, il fut sombre, violent, d'humeur insociable. Il travailla presque constamment dans la solitude, et peignait d'ordinaire avec une sorte de fureur, se servant de roseaux et de grosses brosses, ainsi que les peintres de décorations. Il poussa l'âpreté de caractère à un tel point qu'il fut abandonné par ses élèves et par ses enfants, dont un même le vola.—Navarretto, ce muet fameux qui montra toute la puissance des instincts naturels et devint grand peintre en dépit du sort, avait une telle susceptibilité de goût et tant d'inflexible sévérité pour lui-même, que deux fois il voulut détruire de fort beaux ouvrages de sa main dont il n'était point entièrement satisfait. Par bonheur le roi d'Espagne, comme un autre Auguste, protégea contre lui-même cet autre Virgile ombrageux.—S'il est vrai que la perte de la raison soit la plus grande affliction de l'homme, Domenico Théotocopuli, ce Grec-Espagnol, théoricien si savant et praticien si bizarre, dut être fort malheureux, car le chagrin de quelques arrêts injustes portés contre ses œuvres le rendit fou, dit-on; au moins, dans ses intervalles lucides, put-il être consolé par les tendres soins de sa fille, ange de douceur et de beauté.—Quant à Alonzo Cano, celui-là fut un résumé de toutes les contradictions : en même temps de caractère emporté et de cœur généreux; envieux et charitable; un jour il se bat, par unique motif de rivalité, avec le peintre Sébastian Llanoy Valdès qu'il blesse grièvement; une autre fois il jette à quelque malheureux qui l'implore l'aumône d'un beau dessin échappé à son crayon ou à sa plume. S'il faut en croire la tradition, Alonzo Cano serait même allé jusqu'à se rendre criminel, il aurait tué sa femme dans un excès de jalousie; mais le fait a manqué jusqu'ici d'une suffisante confirmation. Ce qui est beaucoup plus certain, c'est que Cano, comme Cespedès et Las Roelas, se fit prêtre un jour. Enfin, comme pour couronner toutes les singularités opiniâtres de sa vie, Alonzo Cano, au lit de mort, refusa de baiser le crucifix présenté à sa bouche, par la raison qu'il était trop mal sculpté, et ce fut en embrassant une simple croix de bois qu'il expira.

Mais après avoir vu tous ces artistes extraordinaires par leurs malheurs ou leurs passions, on aime à s'arrêter à quelques autres qui ne le furent pas moins par leur grandeur et leur prospérité. Ribera, qui d'ailleurs avait pris son point de départ au plus bas échelon, et qu'un cardinal ramassa un jour tout en guenilles dans les rues de Rome, s'éleva par son seul génie au plus haut degré de fortune. Ayant exposé sur une des places publiques de Naples un tableau dont la beauté attira une foule immense, et provoqua une véritable émeute, l'artiste espagnol fut aussitôt nommé peintre du vice-roi, qui lui donna un appartement dans son palais. Dès ce moment, Ribera fut riche et célèbre tant qu'il lui plut, il n'avait qu'à toucher une toile de quelques coups de son facile pinceau pour en faire jaillir des ducats comme par enchantement. Les honneurs, les dignités de toute sorte lui advinrent à plaisir, et sa fille unique épousa un gentilhomme espagnol qui plus tard fut ministre de la vice-royauté de Naples. — Velasquez eut un bonheur plus éclatant et plus soudain encore; car, à peine arrivé à Madrid, il fut distingué par le comte duc d'Olivarès qui le manda à la cour. Devenu à la suite de cela peintre favori de Philippe IV, il se maintint jusqu'à sa mort auprès de ce prince dans la plus honorable intimité et la plus constante faveur. Entre autres témoignages, il y a une anecdote qu'on a souvent racontée. Velasquez, au moment où il présentait au roi, comme il faisait toujours, son célèbre tableau de la famille de Philippe IV, lui ayant demandé s'il pensait qu'il n'y manquât plus rien : « Encore une chose, » répondit le prince, et, prenant la palette des mains de Velasquez, il alla peindre sur la poitrine de l'artiste représenté dans le tableau, la croix de l'ordre de Saint-Jacques. — Lors du mariage de l'infante Marie-Thérèse avec Louis XIV, Velasquez fut chargé des préparatifs de l'entrevue qui

PREMIER LOUPER.

eut lieu entre les deux souverains dans l'île des Faisans, et, dans cette circonstance solennelle, le peintre se distingua, dit-on, par l'éclat de son costume non moins que par la grâce de ses manières, offrant ainsi une analogie de plus avec son maître ou plutôt son modèle, Pierre-Paul Rubens, lequel fut, comme on sait, un ambassadeur aussi habile que magnifique.

DESSALLES-RÉGIS.

Erratum de notre dernière chronique.

Dans notre dernier numéro nous avons parlé de l'album du comte d'H. de S. et d'un très-beau vers de S. A. R. l'Infante d'Espagne, repris et signé par Victor Hugo. Notre prote, qui paraît être fort mal avec le ciel et plus encore avec la poésie, a supprimé d'un trait de plume les *astres*, et, par suite, il en est résulté une obscurité des plus profondes dans ce beau vers que notre devoir est de rétablir.

« SOLEIL DE MA PATRIE, ASTRE AUX REGARDS JOYEUX. »

Nous demandons pardon à S. A. R. et à M. Hugo de l'impertinence de ce maraud.

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

PHILIPPE WOUWERMANS,

NÉ EN 1620. — MORT EN 1668.

(*Suite et fin.*)

Laissons les champs de bataille et ramenons à l'écurie ce coursier fumant. Mais quoi! nous sommes dans une *Ecurie*, et la lumière du peintre le dispute à la clarté du jour! D'où vient ce phénomène? Est-ce à force de vigueur dans les ombres et par un contraste violent qu'il est obtenu? Non; cela tient au choix intelligent des couleurs locales. La lumière capitale entre franchement par la grande porte, et, afin d'en accroître l'intensité, l'artiste lui oppose dès l'entrée un cheval bai-brun dont la couleur, suivant l'expression de Hagedorn, brave le ton du jour (*). Le large rayon n'en acquiert que plus de vivacité. Au milieu de l'écurie la colonne de lumière rencontre un cheval blanc, qui redouble la clarté, fournit des reflets, donne un centre au tableau, et sert à lier la grande lumière venant de la droite avec celle que laisse voir la seconde porte de l'écurie; lumière dorée qui enveloppe et caresse le hautes charretées de foin. Mais comme à l'intérieur ce blanc vif, rehaussé encore par le voisinage d'une jument foncée, ferait un trou dans le tableau, Wouwermans a soin de le rappeler sur le poil d'une chèvre, qui se trouve là fort à propos tourmentée par des enfants, tandis que les diverses robes des chevaux rangés autour de la mangeoire, jouent leur rôle dans l'harmonie du tableau, par le seul ton local, c'est-à-dire que la couleur naturelle de chaque bête réveille ou tranquillise les masses d'ombre, suivant les lois du goût et pour le plaisir des yeux.

Est-ce à dire que Philippe Wouwermans n'ait aucun défaut? Non sans doute; et qui donc voudrait s'intéresser à un peintre sans défaut? Il est difficile, par exemple, de ne pas sourire à cette prétendue *Prédication de Saint-Jean-Baptiste*, où un pauvre diable mal peigné, mal couvert, prêche l'Évangile à ces mêmes huguenots qui tout à l'heure se précipitaient furieux dans la mêlée, et qui maintenant écoutent le saint, tranquillement assis, les uns sur des tambours, les autres sur des tonneaux de cervoise, en compagnie des matrones de Rotterdam. Philippe Wouwermans en usait avec les sujets religieux comme ses cavaliers avec la vertu; il les traitait sans gêne, en bottes à l'écuyère et un pied dans l'étrier. Quant à la touche, laissons parler ici l'amateur Gersaint (*), l'un des plus habiles connaisseurs de son siècle. « Téniers et Wouwermans, dit-il, voilà les deux peintres qui ont le plus travaillé; cependant leur manière est très-opposée. L'une « paraît plus facile et d'une plus prompte exécution; « l'autre, par la beauté du travail et la fonte des couleurs, « semble avoir exigé beaucoup plus de soin et de temps. « Il fallait que Wouwermans eut acquis une si grande « pratique, que ses tableaux ne lui coûtaient aucune peine « à pousser à ce *grand fini*. Il est vrai qu'en les examinant « avec attention, on y reconnaît un pinceau facile, *gras et* « *nourri*, bien éloigné de la sécheresse et de la peine... « Wouwermans a poussé quelquefois ce *grand fini* un « peu trop loin. Ce défaut est plus sensible dans les ter- « rasses qui souvent tiennent plus de la nature du velours « que de celle de la terre. » Il est remarquable que la même opinion a été exprimée par le peintre-poète Gessner dans sa belle *Lettre sur le paysage*, « J'eus recours à Wou- « wermans, dit-il, pour ces fuyants légers et suaves qui, « éclairés d'une lumière modérée et revêtus d'un tendre « gazon, n'ont d'autre défaut que de paraître trop ve- « loutés. »

Il paraît certain que Wouwermans, sur la fin de sa vie, jeta au feu des cartons entiers de dessins et d'*études* d'après nature, soit qu'il voulût, comme l'ont dit quelques-uns, priver son fils des trop faciles ressources que d'aussi riches portefeuilles auraient offertes à sa paresse, soit qu'il eût la pensée jalouse d'ôter à Pierre Wouwermans, son frère et son rival, l'avantage qu'il aurait pu tirer de semblables dépouilles. Cette dernière version, aussi odieuse qu'invraisemblable, eu égard à l'évidente infériorité de Pierre Wouwermans, est contredite par le récit de Roestraten, contemporain et ami familier de Philippe Wouwermans, du Bamboche et de Jean de Witte, Roestraten raconte que de Witte, informé de la mort de Bamboche, s'empara aussitôt d'un coffre tout rempli d'études, de dessins et de pensées, et qu'il remit cet héritage du défunt à son ami Wouwermans; que ce maître, après y avoir puisé une foule d'idées riches, ingénieuses, voulut dérober à la postérité les preuves de ce long larcin, et que ce fut l'assemblage des matériaux laissés par Bamboche que Wouwermans jeta au feu. Cette histoire est, du reste, évidemment imaginée à plaisir, et tombe d'elle-même au premier examen. Le Bamboche étant mort en 1673 ou 1674, c'est-à-dire cinq ou six ans après Wouwermans, il est assez clair que ce dernier n'a pu hériter d'un rival qui lui a survécu, et l'on peut s'étonner que Descamps n'ait pas détruit par ce simple rapprochement une anecdote dont il affirme d'ailleurs la fausseté.

Ce fut le 19 mai 1668, que Wouwermans mourut, lais-

(*) Réflexions sur la peinture, par M. de Hagedorn, traduites de l'allemand par Huber. *De la manière de rehausser et d'adoucir les lumières et les ombres*, tome II, liv. IV. — Ce passage est en général fort obscur.

(*) Gersaint, *Catalogue de M. Quentin de Lorangère*, table des peintres, page 78, Paris, 1744.

sant un fils qui, dit-on, se fit chartreux. De ses deux frères, Jean et Pierre Wouwermans, le premier est celui qui a le plus approché de Philippe. Les autres élèves de Philippe furent : Bernaert Gaal, Emmanuel Murant, Jean van der Bene. Hans van Lin et Jean Griffier l'imitèrent avec succès (*). Si le secret de fatiguer n'était pas celui de tout dire, nous ne finirions pas cette histoire de Wouwermans, sans parler de son célèbre *Marché aux chevaux*, de la physionomie grossièrement fine des maquignons qui vantent leur bête et la font caracoler devant l'amateur, tantôt sous le fouet du maître, tantôt sous le talon du valet d'écurie; nous dirions que Wouwermans peignit avec poésie un *Parc aux cerfs*, non pas comme l'entendait Louis XV; nous ferions enfin quelques remarques sur le caractère de ses chevaux et sur sa manière de composer. Le type des *chevaux* de Philippe se reconnaît à ce qu'ils sont le plus souvent busqués, de race andalouse, fiers, moins amples que ceux de Van der Meulen, moins vulgaires que ceux du Bamboche, moins fins et moins maigres que nos modernes chevaux de race anglaise, depuis Carle Vernet. Ajoutons que les chevaux de Wouwermans se permettent volontiers, en toute rencontre, ce que font trop souvent les buveurs de David Téniers.

Les mœurs des gentilshommes d'autrefois, la physionomie de la féodalité à son déclin, n'ont pas eu de peintre plus fidèle que Philippe Wouwermans. Pendant qu'un amateur admire, sous le rapport du beau fini, des chasseurs demandant leur route en un carrefour de la forêt, le poète repasse dans ses souvenirs toute cette époque charmante qui s'est écoulée entre les Valois et Louis XIV. Nobles et rudes chevaliers qui pensez être d'une autre race que le mendiant à qui votre main jette l'aumône, aimables châtelaines qui venez sur votre haquenée blanche, choisir près du rivage la marée que vos gens emporteront; beaux seigneurs, dames voilées, écuyers, pages, qui traversez à cheval l'histoire de Louis XIII, il ne restera de vous aucune image plus colorée que les toiles de Wouwermans, et, grâce au génie d'un tel maître, vous vivrez plus longtemps que les tours croulantes de vos manoires et que vos parcs disparus.

Ch. Bl. (**).

Philippe Wouwermans fut sans contredit le peintre le plus laborieux et un des plus féconds de la Hollande. Quand on voit, dit M. Viardot, les sujets souvent compliqués et l'exécution si soigneusement finie de ses tableaux, quand on songe au nombre incroyable des ouvrages de ce maître dispersés dans tous les musées et tous les cabinets, on se demande avec étonnement comment la vie d'un seul homme a pu suffire à tant de travail. Wouwermans n'a vécu que quarante-huit ans, et on peut évaluer à trois cents le nombre des tableaux qu'il a exécutés; déjà nous en trouvons cent soixante-cinq dans les galeries publiques, et certes il est difficile de n'en pas supposer un égal nombre dans les collections particulières.

Philippe Wouwermans n'a gravé à l'eau-forte qu'un très-petit nombre de pièces. Il a laissé fort peu de dessins; on en connaît à peine une douzaine : ils sont presque tous parfaitement finis au pinceau à l'encre de Chine et sont bien dignes de leur habile auteur. Cet artiste a peint sur cuivre, sur bois et sur toile.

Les tableaux de Philippe Wouwermans ont été gravés par J. Moyreau, Beaumont, Danker Danckerts, Jan Cralinge, G. Bouttats, A. Tischler, P.-P. Le Bas, J. Aliamet, J. de Visscher, Benoist, Châtaignier, Duplessis-Bertaux, van Geissler, Passini, Niquet, R. Strange, P. Fileul, Varin, F. de Wit, P.-E. Moitte, Muller, Dupreel, A. Laurent, Pistrucci, G.-N. Cochin, P. Duret, Picquenot, Perger, Desaulx, Cath Prestel, Perdoux, H. Guttemberg, Boëce, P.-F. Martinasi d'Anvers, Dunker, Wieith, Peny, C. Weisbrod, Thomas Major. Le nombre de pièces gravées que nous connaissons s'élève à cent soixante-six.

Nous ne croyons pas utile de reproduire le titre sous lequel les tableaux de Wouwermans ont été gravés, parce que cette désignation, souvent fort capricieuse et fort peu en rapport avec la peinture originale, aurait plutôt pour résultat d'égarer l'amateur que de le guider dans ses recherches.

Le talent de Wouwermans peut se vérifier dans presque toutes les galeries nationales de l'Europe.

Le musée du Louvre renferme onze tableaux de Wouwermans : *le Départ pour la chasse au vol, la Chasse au cerf, le Départ pour la chasse, la Sortie de l'hôtellerie*, sont les plus importants. Le musée d'Amsterdam en compte neuf, dont le plus remarquable représente des brigands battus et chassés par des paysans. — Celui de La Haye en possède neuf également; — le musée de Madrid en renferme six; et celui de Munich dix-sept, dont une *Grande chasse au cerf*, vaste et magnifique ouvrage que rien ne dépasse dans l'œuvre du maître. On trouve deux Wouwermans au Belvéder de Vienne, un *Retour de chasse* et une *Attaque de voleurs*; morceaux choisis; — dans la galerie royale de Dresde, Wouwermans est représenté par soixante-deux tableaux d'une exécution soigneusement finie. A l'Hermitage de Saint-Pétersbourg, comme Teniers, comme Rembrandt, comme Rubens, Philippe Wouwermans a une salle à lui, dans laquelle brillent quarante-neuf de ses ouvrages, les principaux sont : une *Grande chasse au cerf*, une *Mêlée de cavalerie*, un *Manége en plein air*, un *Carrousel flamand*. Un chat pendu par les pattes à une corde tendue sert de but aux lances des cavaliers : pleine de mouvement et de gaieté, cette scène est vraiment superbe, rien ne la surpasse ni dans la collection, ni dans l'œuvre de Philippe Wouwermans. (Viardot.)

Voici présentement quelle a été la fortune des tableaux de Wouwermans dans les ventes publiques, en remontant à l'année 1744.

A la vente de M. Quentin de Lorangère, faite par Gersaint, une petite *Chasse* de Wouwermans, peinte sur cuivre, qui avait appartenu à la comtesse de Verrue, fut vendue 1050 liv. 10 s. A la vente du chevalier Laroque en 1745, faite par le même appréciateur, *le Départ pour la chasse au vol*, gravé par Laurent sous le titre : *les Adieux*, fut vendu 430 liv. 1 s.; une *Chasse au cerf*, 72 liv. Deux autres paysages avec figures et chevaux, ensemble 644 liv. 3 s.

A la vente de M. de Julienne, en 1767, une *Chasse au cerf*, fut vendue 16,700 liv. Un autre tableau, gravé par J. Moyreau sous le titre : *Occupations champêtres*, 5,060 liv. *Un Port de mer*, gravé par le même, n° 72 de son œuvre, n'atteignit que 2,701 liv. *L'Écurie de la poste*, gravée par le même, n° 73, fut adjugée à 1,220 liv.

En 1770, à la vente du cabinet de M. de La Live de Jully, *le Retour du marché*, gravé par Strange, fut vendu 1,200 liv. 1 s. Deux autres, *le Défilé de cavalerie* et *les Nageurs*, gravés sous ces titres par Beaumont, se vendirent 1,001 liv. A la vente Lempereur, en 1773, deux tableaux de Wouwermans, tous les deux gravés par J. Moyreau, furent adjugés ensemble pour 7,400 liv. A la vente du comte Dubarry, en 1774, une *Foire* (cent figures et un charlatan), fut vendue 6,001 liv. Un autre, un *Marché* (quarante figures et six chevaux), 3,230 liv. Une *Halte de cavaliers*, 4,000 liv.

Vente marquis de Brunoy, en 1776, deux tableaux : *Marché aux chevaux* et *Défilé d'équipages*, les deux 6,600 liv. — Vente prince de Conty, en 1777, un *Marché de chevaux* et un *Manége*, ce dernier gravé par Thomas Major, furent vendus, les deux, 19,800 liv. *Départ pour la chasse au vol*, sur cuivre, provenant de la vente du cabinet du duc de Choiseul (n° 51 du catalogue), 4,000 liv. — Vente Blondel de Gagny, en 1776, la *Petite chasse au cerf*, gravée par J. Moyreau, n° 13 de son œuvre, fut adjugée 6,580 liv. *La Course de la bague*, gravée par le même, 5,901 liv. — Vente Randon de Boisset en 1777, *la Course du hareng*, dans une place, cinquante figures, avec chevaux, fut vendue 11,999 liv. 19 s. *Le Cabaret* et *la Fontaine des chasseurs*, gravés par Moyreau, ensemble, 7,799 liv. 19 s. *le Retour du marché*, gravé par R. Strange, fut vendu 2,896 liv. — Vente de Calonne, en 1788, *les Bûcherons*, gravés par Moyreau, furent vendus 11,500 liv. *L'abreuvoir*, gravé par le même, 6,400 l. — Vente Choiseul-Praslin, en 1792, un *Convoi militaire*, *chevaux*, traversé par une rivière (vingt chevaux, dont un blanc, monté par un maquignon) fut vendu 16,150 francs. — Vente Lapérière, en 1817; *Campement d'armée* : sur le premier plan, quatre beaux chevaux, fut vendu 9,400 fr. Un *Port de mer*, 11,600 fr. — Vente Talleyrand-Périgord, en 1817, *le Convoi militaire*, gravé par Moyreau sous le titre : *la Ferme au colombier*, fut retenu à 36,000 fr. — Vente chevalier Érard, en 1832, *les Pélerins*, 4,500 fr. *Le Maréchal-Ferrand*, 5,700 fr. — Vente duc de Berry, en 1837, *le Marché aux chevaux*, gravé par Moyreau, n° 18 de son œuvre, fut vendu 3 ,600 fr. *Le Choc de cavalerie*, 11,050 fr. *Le Retour*

(*) V. la Galerie des peintres flamands par Lebrun, et au sujet de Hans van Lin, les *Eclaircissements histor.* de Hagedorn.

(**) Les monographies de Watteau, Berghem, Rembrandt, Gérieault et Steenwick sont de M. Charles Blanc. A l'avenir, chaque monographie portera les initiales de l'auteur.

du marché, 6,730 fr. *Le Trompette*, 7,500 fr. *Le départ pour la chasse au faucon*, 4,300 fr., *le Cabaret*, deux tableaux gravés par Moyreau, nos 11 et 12, 4,750 fr. — Vente comte Perregaux, en 1841, *l'Espion*, 35,100 fr. — Vente du cardinal Fesch, en 1844 à Rome, *la Halte au retour de la chasse* fut vendue 12,350 cens romains, soit l'énorme somme de 66,790 fr. Une *Bataille*, 4,500 écus, soit 24,300 fr. — Vente Duval de Genève, faite à Londres, en 1846, *l'Apparition de l'ange aux bergers*, fut adjugée pour 4,225 fr. Le tableau connu sous le nom du *Bûcheron* pour 8,400 fr.

Philippe Wouwermans a signé presque tous ses tableaux de ses initiales, rarement ou presque jamais de son nom entier.

NOS POÈTES JUGÉS PAR LA FRANCE.

Dans une de nos précédentes livraisons, nous avons déjà publié une étude assez longue sur le nouveau livre de *Poésies*, publié par M. Van Hasselt; aujourd'hui *le Bulletin de Paris* (correspondance autographiée) nous apporte une appréciation de M. Achille Jubinal sur deux de nos poètes : nous la reproduisons en entier, persuadé quelle trouvera de nombreux applaudissements. M. Clesse est évidemment le poète le plus populaire de la Belgique, de même que M. Van Hasselt en est le poète lyrique le plus distingué. Mais laissons parler M. Jubinal.

« Nous avons reçu ces jours-ci, venant tous deux de Bruxelles, cette terre qui passe chez nous, à grand tort, pour antipoétique et antilittéraire, deux volumes de vers.

» Ces deux volumes que Paris devrait envier à la Belgique, sont la meilleure preuve qu'il n'y a pas de frontières, que le génie, le talent, et l'esprit sont partout, et que parfois la France pourrait aller prendre chez ses voisins autre chose que des leçons de contrefaçon.

» Il y a déjà longtemps que M. André Van Hasselt qui ne se contente pas d'être un poète distingué, mais qui est encore un des plus profonds érudits et des meilleurs historiens de son pays, est connu en France, du moins dans le monde littéraire. Celui qui écrit ces lignes, fut l'un des premiers, il y a déjà huit ou dix ans, à parler de ses *Primevères*, charmant volume qui annonçait une belle nature poétique où la forme s'unissait au fond, où la hardiesse n'ôtait rien à la correction. Depuis lors, M. André Van Hasselt voyant autour de lui éclater une assez grande indifférence pour la poésie, chez ses compatriotes, s'est tourné vers les études sérieuses, abandonnant beaucoup trop, selon nous l'art pur, l'art d'Homère, de Dante, de Lamartine et de Victor Hugo. — Je dis *beaucoup trop*, parce que dans ma conviction, André Van Hasselt avait (il a encore), tout ce qu'il faut pour devenir un maître.

» Je sais que cette opinion contrariera, à Bruxelles, un certain nombre de personnes qui ne croient pas qu'on puisse avoir du talent dans leur pays; mais j'ose les assurer qu'elles se trompent. M. Van-Hasselt a parfois le souffle divin, et, dans l'Ode, son vers court ainsi qu'une langue de feu semant partout l'or et l'opale. Dans les petites pièces au contraire, je veux dire dans la ballade, dans le sonnet, dans la romance, il se plie à toutes les fantaisies du rhythme. Il a tous les caprices de l'arabesque, tous les méandres du Simoïs, tous les tours, détours et contours de la pensée, selon la coquette expression de Jules Janin. — Je ne veux rien citer du volume de M. Van Hasselt, dans lequel il y a deux cents petits poèmes, qu'un sonnet, et ce sonnet justifiera ce qui précède. Il est adressé à M. Victor Hugo qui, depuis son exil, était allé visiter dans son faubourg lez-Bruxelles, sur la montagne où il habite, son confrère en poésie. — Voici ce sonnet :

En Espagne autrefois, terre des mœurs antiques,
Quand un roi, visitant ses villes poétiques,
D'un vassal, quel qu'il fût, bourgeois ou chevalier,
Avait touché des pieds le seuil hospitalier;

Pour orner désormais ses lares historiques,
Son hôte, se forgeant des fers allégoriques,
Signe d'un nœud que rien ne pouvait délier,
Appendait une chaîne à son toit familier.

Roi de la poésie et de l'art, à cette heure
Où tu franchis le seuil de mon humble demeure,
Ta présence consacre à jamais tout ici;

Mais je ne me suis pas forgé ma chaîne aussi
Car tu le sais, ô toi que j'admire et que j'aime,
Depuis plus de vingt ans, je la porte en moi-même.

» Avec de pareils poèmes, à chaque pas, M. Van Hasselt ne sera point étonné que ses petit oiseaux, comme il appelle ses vers, deviennent nos petits hôtes et soient les bien venus partout.

» J'arrive à M. Antoine Clesse. — Celui-là, ma foi, je l'avouerai et j'en suis fier, c'est moi qui l'ai inventé... pour nous du moins, — en ce sens que, tandis que ses chansons couraient partout en Belgique, répétées par le plus humble ouvrier dans les rues comme elles l'étaient dans les salons par la cantatrice en vogue, je l'ai le premier révélé à la France. — M. Clesse, (je l'ai déjà dit ailleurs jadis), est un poète populaire dans toute la force du mot. Il n'a pas l'énergie ni l'emportement de Pierre Dupont, le génie de la colère, l'Euménide ardente lui manque; mais il a tout le lyrisme de Béranger. C'est le chantre des sentiments honnêtes, du foyer, de la famille. Il dit à l'homme du peuple ses droits, il lui rappelle aussi ses devoirs, et jamais un mauvais conseil n'est sorti de sa bouche, de son cœur, ni de sa plume. Un mot le caractérise, et ce mot est de lui.

A la fin de la préface de son charmant volume, il a écrit : « On » ne dira pas en parcourant ce livre : — «Ce sont les chansons d'un » grand poète; » j'espère qu'on pourra dire : « Ce sont les chansons » d'un honnête homme; » mot frappant par sa justesse et dont tous les *lecteurs* et les *chanteurs* de M. Clesse confirmeront la vérité.

» Si je voulais indiquer, même sommairement, tout ce qu'il y a de remarquable dans le livre de M. Antoine Clesse, je n'y suffirais pas : il me faudrait citer chacun de ses couplets.

» *Le Braconnier*, *Mon Etau*, *L'enfant du Saltimbanque*, *La chanson pendant l'orage*, *Jean qui pleure et Jean qui rit*, sont de ravissants petits poèmes; mais il y en a un tout récent, (son dernier écrit je crois), qu'il a chanté il y a quelques semaines seulement à Paris, devant une société d'élite : c'est sa chanson intitulée : *La fourmilière*.

» Eh bien! immense effet de la poésie!... Avec ce simple sujet : *des fourmis*, notre armurier nous a tous fait pleurer comme des enfants; mais aussi quelle fraîcheur dans son tableau!... Voici sa première strophe :

« A tout Dieu donnait une voix...
Seul je rêvais au fond des bois,
Assis sur l'herbe printanière.
Quand je vis d'un tout petit trou
Vingt fois moins grand qu'un petit sou,
Sortir amis,
Un peuple de fourmis :
Oh! la drôle de fourmilière!... »

» Et, comme à l'instar des fables de Lafontaine, les chansons de Clesse ont toutes une moralité, après les quatre ou cinq leçons que lui fournit naturellement sa travailleuse peuplade, voici comment il conclut :

« Et le cœur content je me dis :
Mais les infiniment petits
Aux grands porteraient la lumière.
Ah! que nous sommes loin de Dieu!
Quand pourrons-nous vivre en ce lieu
Heureux amis,
Ainsi que les fourmis,
Dans notre humaine fourmilière?...»

» Je me résume, et reprenant le mot de Clesse, je dis : — « C'est » un honnête homme et un grand poète. »

ACHILLE JUBINAL,
Député au Corps Législatif.

PROCÉDÉS PRATIQUES.

Vernis vert translucide.

On enduit parfois les objets dorés, laques et autres objets d'art, d'un beau vernis translucide verdâtre, dont la préparation est peu connue; on a fait plusieurs essais pour en trouver la composition, et voici la recette qui a fourni les résultats les plus satisfaisants :

On réduit en poudre une petite quantité de matière colorante, qu'on rencontre dans le commerce sous le nom de bleu chinois ou de bleu de Chine, et on le mélange avec le double de son poids de chromate de potasse pulvérisé très-fin, et enfin on ajoute une suffisante quantité de vernis au copal étendu avec de l'essence de térébenthine. Ce mélange exige une pulvérisation des plus soignées et une incorporation parfaite de ses ingrédients, autrement il ne deviendrait pas translucide, et par conséquent n'aurait aucun mérite; on peut faire varier le ton de la couleur en modifiant la proportion des ingrédients. Un excès de chromate de potasse fait virer le vert au jaune, et réciproquement celui du bleu lui donne un reflet bleuâtre; ce vernis produit un effet charmant sur les laques, les tentures en papier, les objets dorés, etc., et ne coûte pas cher.

Purification de l'huile de lin.

On prend 1 kilogr. de sulfate de protoxyde de fer (couperose verte) qu'on dissout dans 3 litres d'eau de pluie, et on verse la solution dans une grande bouteille, dans laquelle se trouve déjà 1 kilogr. d'huile de lin brute. On place aussitôt ce mélange dans un lieu éclairé; on agite tous les jours une à deux fois pendant 4 à 6 semaines. Après ce temps, l'huile de lin est parfaitement purifiée et blanchie, et tout son mucilage ou albumine végétale est précipitée dans la dissolution de sulfate de fer. On décante alors doucement de dessus la dissolution et le dépôt, et on a une huile de lin parfaitement blanche, bien dépouillée, et qui de plus sèche très-aisément. Le vitriol de fer employé à cet objet peut très-bien servir à de nouvelles opérations : il n'y a pour cela, après la décantation de l'huile, qu'à filtrer la solution, évaporer et faire cristaliser.

TREIZIÈME RÉPARTITION

Des lots de la RENAISSANCE (treizième année).

Aujourd'hui trente avril mil huit cent cinquante-deux, en présence de MM. Van Swinderen, Cruys, Neel, Puttaert, Roussel, Goupy de Quabeek, Kampf, etc., qui ont signé au présent procès-verbal, il a été procédé publiquement à la répartition des lots de la RENAISSANCE pour l'année 1851 révolue.

L'éditeur,
LUTHEREAU.

Ont signé : *Van Swinderen, E. Puttaert, Roussel, Kampf, Cruys, etc.*

1 Henne. Voyage en Italie et en Amérique.
2 » L'Egypte au XIXe siècle.
3 » OEuvres de Ducis, 3 vol. in-8.
4 Baron de Pety. Revue de l'Exposition, 20 pl. et texte.
5 Id. OEuvres de Ducis.
6 Drugman. Revue de l'Exposition.
7 Vandenbergh. Vie de Napoléon, illust., par Marco de St.-Hilaire.
8 » Mémoires d'Outre-Tombe, 20 vol. in-32.
9 » Album de 20 planches.
10 » Mémoires d'Outre-Tombe.
11 Baron de W. Voyage en Italie et en Amérique.
12 Comte Vilain XIIII. Le diable au salon.
13 Delafaille de Leverghem. Ferry. Voyage en Haute Californie et Histoire de Venise.
14 Bovie, nég. Album de 20 planches avec texte.
15 Van Mol. Revue de l'Exposition.
16 Sa Majesté. Les Natchez, illustrés.
17 Id. Voyage en Italie et en Amérique.
18 Id. Le tailleur de pierres.
19 Wuyts, (Anvers). Voyage en Italie et en Amérique.
20 Kennis. VUE DE BRUGES, *tableau, par V. Vervloet.*
21 » Lettres à Amélie sur le mariage.
22 Ministère de l'Intérieur. Voyages de Ferry.
23 Id. 20 planches de l'Exposition.
24 Id. Revue de l'Exposition.
25 Delafaille. Revue de l'Exposition.
26 Dubois de Nevelle. Panorama, 1 vol. in-4° avec 300 dessins.
27 De Meulenaer. OR ET MISÈRE, *tableau par J.-J. Eeckhout.*
28 Van Mol. Voyage en Haute-Californie.
29 Van Swinderen. Album de 20 planches avec texte.
30 Van Mol. Revue de l'Exposition.
31 Sa Majesté. Album de 20 planches avec texte.
32 Id. Id.
33 Id. Vie de Napoléon.
34 Ministère de l'Intérieur. Revue de l'Exposition.
35 Id. Le tailleur de pierres.
36 Id. Les Quatre Stuarts,
37 Schoef van Stralen. OEuvres de Ducis.
38 Dierckx, (Anvers). Outre-Tombe, 20 vol.
39 Baron de Winck. Album de 20 planches avec texte.
40 Mlle Praet, (Anvers.) Les Contes de l'atelier.
41 Id. Le Tailleur de pierres.
42 Id. Le Panorama de la littérature, vol. in-4.
43 Max Kornicker. Album de 20 planches avec texte.
44 Id. Le Tailleur de pierres.
45 Id. Le Pas d'armes, 1 vol. illustré.
46 Mlle Praet, (Anvers.) Histoire de Russie.
47 Id. Outre-Tombe, 20 vol.
48 Id. Les Natchez, illustrés.
49 Verhulst, (Bruges.) Outre-Tombe.
50 Chevalier Boyaval d'Holvoet. Révolution de février, et la Chronique de Chastelain.
51 Sa Majesté. Le Tailleur de pierres.
52 Id. Chronique de Chastelain.
53 Id. Le Diable au Salon.
54 Id. Les Contes de l'atelier.
55 Ministère de l'Intérieur. Panorama de la littérature.
56 Id. L'Egypte et Méhémet.
57 Id. Vie de Napoléon.
58 D'Hannins de Moerkerke. Revue de l'Exposition cartonnée.
59 Van Tieghem. Fictions et réalités.
60 Mad. De Schitère de Lophem. OEuvres choisies de Fénelon.
61 Sa Majesté. 20 planches sans texte.
62 Id. Voyage en Italie et en Amérique.
63 Id. Fables de Lafontaine.
64 Ministère de l'Intérieur. Ferry, Voyage en Californie.
65 Id. Le Monde souterrain.
66 Id. Voyage en Italie, illustré.
67 De Crombugge. Ferry, 1 vol. in-8.
68 Baron André Van Zuylen. CLAIR DE LUNE, *tableau par Van Gingelen.*
69 Id. Vie de Napoléon.
70 Sa Majesté. Album de 20 planches avec texte.
71 Id. Revue brochée.
72 Id. idem.
73 Ministère de l'Intérieur. Ferry.
74 Id. Histoire de Charles VIII.
75 Id. Ferry.
76 Bidar. 20 planches sans texte.
77 J. Claerhoudt. idem.
78 Vande Walle. Revue brochée de l'Exposition.
79 Sa Majesté. OEuvres de Ducis.
80 Id. 20 planches sans texte.
81 Id. Revue brochée.
82 Poncin. Histoire de la Révolution d'Angleterre (Guizot.)
83 Id. Aventures de mer.
84 Id. 20 planches sans texte.
85 Colonel Herry. Histoire de Napoléon, illustrée.
86 Borre-Denys. Album de 20 planches avec texte.
87 Deblauwe. Idem.
88 » Bougeoir en bronze,
89 » A la mémoire de la reine.
90 Van Mol. Revue cartonnée.
91 Sa Majesté. Les Natchez, illustrés.
92 Id. Les 4 Stuarts.
93 Id. Album de 20 planches avec texte.
94 Jonckere. Révolution de février.
95 Baron de Pelichy. Revue brochée.
96 De Melgar. Ferry.
97 Dusart. Histoire de Napoléon, 1 vol. illustré.
98 Van Ysendyck. Voyage en Californie et fictions, 2 vol.
99 Dujardin. Contes de Noël, et Aventures de mer, vol. relié.
100 Sa Majesté. L'Egypte et Méhemet.
101 Id. Histoire de la Révolution d'Angleterre, 2 vol.
102 Id. Les Natchez.
103 Comte Visart de Ste-Croix. Panorama de la littérature.
104 Cokelaere. Le Tailleur de pierres.
105 De Breyne Pellaert. Ferry et histoire de Venise.
106 De Joannes. CHIEN ET CHAT. Tableau par Mad. de Knyp.
107 Hannot d'Harvengt. 20 planches sans texte.
108 De Portemont. PAYSAGE, *tableau par Vant'velt.*
109 Sa Majesté. Histoire d'Espagne.
110 Id. A la mémoire de la reine.
111 Id. Ferry.
112 Comte de Nieulandt. Histoire de la Révolution d'Angleterre.
113 Van Caloen Decroeser. Panorama.
114 Vandenbogarde. OEuvres de Ducis, 3 vol.
115 Ch. Quinet, négociant. 20 planches avec texte.
116 Siraut. Les Contes de l'atelier, et Histoires de mer.
117 Le prince de Croy. Ferry, et Fictions et réalités, 2 vol.
118 Defontaine. Lamartine. Révolution de Février, et Tailleur de pierres, 6 vol.
119 Baix (Mons). Contes de Noël.
120 Id. Album de 20 planches avec texte.
121 Sa Majesté. L'Egypte et Méhémet.
122 Id. Le langage des fleurs.
123 Id. Contes de Noël.
124 Rudd. 20 planches sans texte.
125 Baron de Mooreghem. Revue brochée.
126 » id.
127 Castille. 20 planches sans texte.
128 Id. Contes de Noël.
129 Id. Histoire de Louis XI.
130 Sa Majesté. Ferry
131 Id. Histoire d'Espagne.
132 Id. Revue brochée.
133 Chevalier Roels. L'Egypte et Méhémet.
134 De Wulf Anthierens. Les quatre Stuarts, et Contes de l'atelier.
135 Baron Ch. Peesteen. 20 planches et texte.
136 Castille. La fileuse. planche.
137 Id. Ferry.
138 Id. id.

139 Sa Majesté. Les Natchez.
140 Id. Panorama.
141 Id. Vie de Napoléon.
142 J. Denecker. Album de 20 planches, avec texte.
143 Chevalier Ch. Devaux. Histoire d'Aug. Robinet.
144 Id. id. Panorama.
145 Beyaert. Le Rhin, par Victor Hugo.
146 Id. Les Quatre Stuarts, vol. illustré.
147 Id. Histoire de Louis XI.
148 Sa Majesté. Fénélon (OEuvres choisies).
149 Id. Ferry.
150 Id. Panorama.
151 Id. Le monde souterrain.
152 Id. Ferry.
153 Id. Contes de Noël.
154 Van Steenkiste. Album de 20 planches, avec texte.
155 Van Ockerhoudt. Chateaubriand. Voyage en Italie et les Natchez.
156 Hatze. Le buste de Béranger, bronze.
157 Sa Majesté. Histoire de Louis XI.
158 Id. 20 planches, sans texte.
159 Id. Le diable au salon.
160 De Ritter. Encrier flamand, en bronze.
161 » Les Contes de l'atelier.
162 » Les hommes célèbres de la France.
163 Sa Majesté. Une fête de village, *tableau par Vant' Velt.*
164 Id. Conquêtes de Fernand Cortez.
165 Id. Chateaubriand. Voyage en Italie.
166 Denys. Vie de Napoléon.
167 Id. Ferry.
168 Id. Vie de Napoléon.
169 Capitte. Album de 20 planches, avec texte.
170 Sa Majesté. Le Tailleur de pierres.
171 Id. Revue brochée.
172 Cluysenaar. Les Natchez.
173 » Vie de Napoléon.
174 » OEuvres de Ducis.
175 Bevernage. Fictions et Réalités.
176 Id. Nature morte, *tableau par Mme Rouner.*
177 Id. Histoire de Venise.
178 Le Maistre d'Anstaing. Fénélon.
179 Duquesnoy. Le buste de Béranger (bronze artistique).
180 Phil. Nève. 20 planches, sans texte.
181 Lecomte. Album de 20 planches, avec texte.
182 Id. id.
183 Id. Lettres sur l'Histoire de France.
184 Lepez. 20 planches, sans texte.
185 Duprez. Tableau *par Me Knyp.*
186 Id. Vie de Napoléon.
187 Renard, frères. Quatre volumes variés.
188 Id. Ferry et histoires de mer.
189 Id. Paysage avec figures et animaux, *par Van Marke.*
190 Elleboudt. Album de 20 planches, avec texte.
191 Id. Les Natchez.
192 Id. Ferry.
193 Renard, frères. Revue brochée.
194 Id. Thierry. Lettres sur l'histoire de France.
195 Id. Révolution de Février.
196 Baronne de Schorlemer. Revue de l'Exposition, cartonnée.
197 Comtesse d'Assembourg. Album de 20 planches, avec texte.
198 Forgeur. Histoire de Napoléon, 1 vol. ill.
199 Renard, frères. Aventures de mer.
200 Id. Les Natchez.
201 Id. L'Egypte et Méhémet.
202 Renneckin. id.
203 Cuvelier, curé. 20 planches, avec texte.
204 Nestor Schaffers. Les Quatre Stuarts.
205 Renard, frères. 20 planches, avec texte.
206 Id. id.
207 Id. Histoire de Venise.
208 Vogeleer. Revue brochée.
209 Id. Chroniques de Chastelain.
210 Id. Les Contes de l'atelier.
211 Didier Hollenfeltz. Chateaubriand. Voyage en Italie.
212 Buck. Panorama.
213 Id. Revue brochée.
214 Hoste (Gand). Revue brochée.
215 Id. La vache a l'étable, *tableau de Mme Knyp.*
216 Id. Aventures de mer.
217 Lebrun Devigne. Voyage en Perse.
218 Id. Album de 20 planches, avec texte.
219 Id. L'Egypte et Méhémet.
220 Hoste. Panorama.
221 Id. Ducis (OEuvres).
222 Hoste (Gand). Revue de l'Exposition, cartonnée.
223 Kiengiaers de Gheluwelz. Revue id.
224 Baron Masman. Vie de Napoléon.
225 Malou. Fénélon.
226 Julie Vanderstichel. 20 planches, avec texte, de la Revue de l'Exposition.
227 Vandermersch (Ypres). Revue brochée.
228 Id. Voyage en Italie et en Amérique.
229 Chevalier Soenens. Album de 20 planches, avec texte.
230 Cugnière. Contes de Noël.
231 Société la Concorde. Voyage en Egypte.
232 De Florisone (Ypres). Id.
233 Bibliothèque d'Ypres. Revue brochée.
234 Joly, avocat à Renaix. Voyage en Italie et Revue comique.
235 Id. Revue de l'Exposition, brochée.
236 Id. id.
237 Id. Ferry.
238 Comte d'Hane De Potter. Grégoire VII, 2 vol.
239 Comte de Reinsmaelen. Contes de Noël.
240 Debaudt. Album, avec texte, et 20 planches.
241 Roffiaen Dujardin. Lettres sur le Nord, 2 vol.
242 De Paul de Bachifontaine. Deux vaches, *tableau de Mme Knyp.*
243 Douairière Moreau (Mad.). Album de 20 planches, avec texte.
244 Benoît Faber. Ferry et le Pas d'armes.
245 Siret. Le Tailleur de pierres.
246 Id. Le Pas d'armes.
247 Roffiaen Dujardin. A la mémoire de la Reine.
248 De Severin de Bez. Histoire de Napoléon, ill.
249 De Woelmont d'Ambraine. Chroniques de Chastelain, et Fénélon.
250 Genisson. Ferry, et Aventures de mer, 2 vol.
251 Van Weverenberg. Le Pas d'armes et Fleurs de la poésie française.
252 Dupont. Le paon, *tableau de Mme Knyp.*
253 Everaerts. Revue brochée.
254 Vandore. Aventures de mer, et Contes de l'atelier.
255 Van Esch. Vie de Napoléon.
256 Petit-Petit. Ferry.
257 Id. Egypte et Méhémet.
258 Vervloet. Revue brochée.
259 De Mat (Malines). Le diable au salon.
260 Id. id.
261 Id. id.
262 Walter. Panorama.
263 Riche. Revue brochée.
264 Stas. A la mémoire de la Reine.
265 Everling (Arlon). Voyage en Perse et Le Page.
266 Id. Ferry et Panorama.
267 Id. Album de 20 planches, avec texte.
268 Benazet. Ferry.
269 Id. Aventures de mer.
270 Id. id.
271 Id. Mémoires d'Outre-Tombe.
272 Andries. Id.
273 Duc d'Arenberg. Revue brochée.
274 Albert Wyns. Revue brochée.
275 Aubin. Fénélon.
276 Ambassade de France. Le Tailleur de pierres.
277 Colonel Biret. Aventures de mer et Le Page.
278 Comte de Beughem. Vie de Napoléon.
279 De Brauwere Van Steelandt. Revue brochée.
280 Brown. Revue comique et critique.
281 Bériot. Panorama.
282 De Brabandere. Album de 20 planches, avec texte.
283 Bartels. Fictions et Réalités.
284 Briavoine. Voyage en Italie et en Amérique.
285 Bienez. Id.
286 Bruynel. Id.
287 Berthot. Revue cartonnée.
288 Id. Le langage des fleurs.
289 Général Chapelié. 20 planches, avec texte.
290 Cappellemans. Revue brochée.
291 Chapuis. 20 planches, sans texte.
292 Comte Cornet de Ways Ruart. Panorama.
293 Docteur Cowley. Lamartine. Révolution de Février.
294 Général comte de Cruykembourg. Album de 20 pl., sans texte.
295 Cumont. Id. avec texte.
296 Cruys. Revue de l'Exposition, brochée.
297 Charvais. Ferry.
298 Cercle artistique. A la mémoire de S. M.
299 Collinet. Aventures de mer.
300 De Dobbeleer. Les Natchez.
301 Drugman. Les Quatre Stuarts et Ferry.
302 Dierickx. Encrier fl., en bronze.
303 Vicomte Dubus. Baraques, au bord de la mer, *tableau par Cazati.*

504 Drapier. Album de 20 planches, sans texte.
505 De Bien. A la mémoire de S. M.
506 Desart. Conquête de Fernand Cortez et Ferry.
507 Gaymart, aîné. Histoire de Napoléon, illustrée.
508 Rinchon, Isidore. OEuvres de Ducis.
509 Rousseau, Jules. Histoire de Charles VIII.
510 Penninck. Voyage en Californie et Ferry.
511 Id. 20 planches, sans texte.
512 Id. Ferry.
513 Delporte. Ferry.
514 Dansart. Les Quatre Stuarts.
515 Decq. Album de 20 planches, avec texte.
516 id. Voyage en Sicile et à Malte.
517 id. Ferry.
518 Deleuw. Outre-Tombe.
519 David. Panorama.
520 Dechamps. Le Tailleur de pierres.
521 Dewasme. Id.
522 Davelouis. Voyage en Abyssinie.
523 De Mot. Fernand Cortez.
524 De Haes. Ferry.
525 Desvachez. Revue comique, cartonnée.
526 Evenepoel. EFFET DE SOLEIL COUCHANT, *tableau par Van Gingelen.*
527 Eeckhout. Panorama.
528 Id. Fables de Lafontaine.
529 Mme Frison. Panorama.
530 Fraikin. Id.
531 De Freins. Voyage en Abyssinie.
532 Melle Fierlandts. Revue brochée.
533 Général Goethals. Chroniques de Chastelain.
534 Baron Godin. Vie de Napoléon.
535 Galler. Mémoires d'Outre-Tombe.
536 Gilisquet. Vie de Napoléon.
537 Ambassadeur d'Angleterre. OEuvres de Ducis.
538 Hetveld, notaire. Presse-papier bronze.
539 Hauregard. Contes de Noël.
540 » Panorama de la littérature.
541 Chevalier Huytens. 20 planches, avec texte.
542 Haseleer. Album de 20 planches, avec texte.
543 Hendrickx. Ferry.
544 Herris. Panorama.
545 Haloi de Woelsort. Lamartine. Révolution de Février.
546 Héberlé. Les Contes de l'atelier.
547 Id. Album de 20 planches, avec texte.
548 Houyet. Les Natchez.
549 Jacquelart. Le Tailleur de pierres.
550 Jehotte. Le Pas d'armes, et Ferry.
551 Joly, Victor. 20 planches, sans texte.
552 Kuhnen. Ferry.
553 Keymolen. Vie de Louise d'Orléans.
554 Kampf. Revue brochée.
555 Kauwaerts. Lamartine. Révolution de Février.
556 Kiessling. Panorama.
557 Id. Voyage en Italie et en Amérique.
558 Mad. Libotton. Ferry.
559 La Peyrouse. Revue brochée.
560 Lacomblé. Ferry.
561 Luytkens. Les Contes de l'atelier.
562 Baron de Mooreghem. Album de 20 planches, avec texte.
563 Comte de Meulenaere. La Revue du salon, 20 pl.
564 Maly (Hippolyte.) Id.
565 Comte Félix de Mérode. Voyage en Abyssinie.
566 Maly Th. Fictions et Réalités. A la mémoire de la Reine.
567 Comtesse Henri de Mérode. Ferry.
568 Comte Mercy. Les Quatre Stuarts.
569 Emile Moreau. Album de 20 planches, avec texte.
570 Michaëls fils. Vie de Napoléon.
571 Madon. Fénélon.
572 Comte de Mélano. Les Contes de l'atelier.
573 Mascar. Vie de Louise d'Orléans.
574 Marbaix de la Panneterie. Chroniques d'Augustin Thierry.
575 Moreau. Ferry.
576 Navez. Le Tailleur de pierres et Lettres de Thierry.
577 Id. Panorama.
578 Baron de Norman. Mémoires d'Outre-Tombe.
579 Neel. Pierre le Grand.
580 Mad. O'Connel. Lettres à Amélie sur le mariage.
581 Baron de Peuthy. Panorama de la littérature.
582 Petre. Le diable au salon.
583 Comte Pangaert d'Odorp. Lamartine. Révolution de février.
584 Petitjean. Panorama de la littérature.
585 Puttaert. Hist. de Louis XI.
586 De Perceval. Fictions et Réalités.
587 Portaels. Revue de l'Exposition, brochée.
588 De Changy. UNE VUE DE BRUGES, *Sépia par Van Moer.*
589 Croisy. Voyage en Italie et en Amérique.
590 Id. Fleurs de la poésie.
591 Périchon. Le Monde souterrain.
592 Id. Album de 20 planches, avec texte.
593 Id. Ferry.
594 De Pizzaro. Contes de Noël.
595 Quetelet. Lamartine. Révolution de Février.
596 Id. Pierre le Grand.
597 Riche-Restiau. Panorama de la littérature.
598 De Rouvere. Ferry.
599 Ctesse de Robiano. Fictions et Réalités, 2 vol.
600 Baron de Romberg. L'Egypte au XIXe siècle.
601 De Reume. Lamartine. Révolution de Février.
602 Ramwet. Panorama.
603 Rochard. Contes de Noël.
604 Marquis de Rhodes. Panorama, broché.
605 Baron de Reiffenberg. Outre-Tombe.
606 Rosez. Panorama.
607 Id. Ferry.
608 Id. Presse-papier en bronze.
609 Comte de Robiano. Revue brochée.
610 Roger. Aventures de mer.
611 Rastoul. Ferry.
612 Vandermersch Vandaele. Revue brochée.
613 Comte d'Ennetière d'Hust. Id.
614 Roussel. Contes de Noël.
615 Ad. Simonis. Panorama de la littérature.
616 Baron de Stassart. Le Tailleur de pierres.
617 Stuyck. Les Natchez.
618 De Silly. Les Contes de l'atelier.
619 Schaepkens. Revue brochée.
620 Mad. Ruelens. Voyage en Haute-Californie.
621 Slingeneyer. Lettres d'Augustin Thierry sur l'histoire.
622 Schoonen. Les Natchez.
623 Seghin. Id.
624 Thomas. 20 planches, sans texte.
625 Turquet. Vie de Napoléon.
626 Tessaro. Le Tailleur de pierres.
627 Id. Les Natchez.
628 Comte de Villers. Revue brochée.
629 Vande Wuile (douairière). le Diable au salon.
630 Vandenberghen. 20 planches, sans texte.
631 Wauthier. Bougeoir en bronze.
632 Comte de Villegas-Saint-Pierre. L'Egypte au XIXe siècle.
633 Vermeulen. Ferry.
634 Vandereckt. Buste de Béranger.
635 Verboeckhoeven. Revue cartonnée.
636 Van Hasselt. Les Natchez.
637 Van Humbeck. Lettres sur l'Histoire de France.
638 Comtesse de Villegas-Saint-Pierre. LE SINGE ET LE ARA, *tableau par Mme Knyp.*
639 Vanderlinden. Ferry.
640 Vanderbeele. Lamartine. Révolution de Février.
641 Van Hoethem. Revue brochée.
642 Baron Van Zuylen. Les Contes de l'atelier.
643 Van Eeycken. Revue de l'Exposition.
644 Vanderelst. Panorama.
645 Van Clemputte. Id.
646 Devinck. Les Quatre Stuarts.
647 Verhaeghen. Panorama.
648 Van Moer. Le Tailleur de pierres.
649 Van Caulaert. Vues de villes, album de 20 planches.
650 Vanderauwera. Fables de Lafontaine.
651 Vanderheck. Lettres à Amélie.
652 Van Maldeghem. Panorama.
653 Vanderkolk. Voyage en Italie.
654 Vanweersen. Revue comique, brochée.
655 Comte Hip. Vilain XIIII. Panorama.
656 Vandermeulen. Revue brochée.
657 Vandevelde. Histoire du Japon.
658 Vanderhaeghen. Lettres sur l'histoire de France.
659 Baron Louis de Woelmont. Revue cartonnée.
660 Mad. Wery. Album de 20 planches, avec texte.
661 Le baron De Val. Les Quatre Stuarts, et Ferry.
662 Willbrandt. Lamartine. Révolution de Février.
663 Baron de W.— Outre-Tombe.
664 Baron de Warendorf. Contes de Noël.
665 Baronne de Wyckerslooth. Voyage en Californie.
666 Wauters. OEuvres choisies de Fénelon.

467 Wegeil. Vie de Napoléon.
468 Baron Vryns. Ferry.
469 Waroquez Id.
470 Dyckmans. Id.
471 Amand. Id.
472 Boddington. 20 planches, avec texte.
473 Bury Lefévre. Ferry.
474 De Bien. Les Quatre Stuarts.
475 Le Chevalier. Lettres à Amélie.
476 Cousins. Voyage en Italie.
477 Croisy. Revue brochée.
478 Clarisse. Ferry.
479 Vicomte de Cussy. Outre-Tombe.
480 Id. Album de 20 planches, avec texte.
481 Comte Duchastel. Chroniques de Chastelain.
482 De Pauw. Un petit paysage (*aquarelle par Schaepkens*).
483 Deltenre. Vie de Louise d'Orléans.
484 Duprez. Revue brochée.
485 Comte de Lagarde. Le diable au salon.
486 Baronne de Cazes. Conquêtes de Fernand Cortez.
487 Du Bois. 20 planches, sans texte.
488 Graffland. L'Egypte et Méhémet.
489 Grandmont. Ferry.
490 Id. Album de 20 planches, avec texte.
491 Id. Le Tailleur de pierres.
492 Comte de Houdetot. Outre-Tombe.
493 Id. Ferry.
494 Id. Flagmann.
495 Jouan. Contes de Noël.
496 Id. Aventures de mer.
497 Kannemans (Breda). Revue brochée.
498 Id. Histoire de la Révolution d'Angleterre.
499 Marquis de Livry. Revue brochée.
500 Puissant. Conquêtes de Fernand Cortez.
501 Id. Album de 20 planches, avec texte.
502 Staumont. Bougeoir en bronze.
503 Simon. Panorama.
504 Thibaut. Ferry.
505 Van Lee. Album de 20 planches, avec texte.
506 Verheyden. A la mémoire de Sa Majesté.
507 Id. Histoire de Louis XI.
508 Vicomte Allain du Parc. Voyages en Italie et en Amérique.
509 Lambin Verwaerde. Le Tailleur de pierres.
510 Id. Lamartine. Révolution de Février.
511 Roffiaen Dujardin. Les Quatre Stuarts.
512 Id. Lettres sur l'histoire de France.
513 Id. Fictions et Réalités.
514 Van Linthout. Fénelon.
515 Id. Ferry.
516 Id. Album de 20 planches, avec texte.
517 Fonteyn (Louvain). A la mémoire de Sa Majesté.
518 Id. Les Quatre Stuarts.
519 Id. Revue de l'Exposition, brochée.
520 Id. A la mémoire de Sa Majesté.
521 Id. id.
522 De Bals (Bruges). Le Rhin.
523 Id. Le diable au salon.
524 Id. Le Tailleur de pierres.
525 Id. Revue brochée.
526 Leroux. Histoire de Charles VIII.
527 Id. Album de 20 planches, avec texte.
528 Id. Buste de Béranger.
529 Spinet. Enghien. Histoire de Venise.
530 Id. Revue cartonnée.
531 Id. Les Natchez.
532 Van Marck. Ferry.
533 Id. Album avec texte, 20 planches.
534 Id. Id.
535 De Ghistelle. Lettres sur l'histoire de France.
536 Id. Les Natchez.
537 Id. Album avec texte.
538 Artigue. Conquêtes. Ferry, cartonné.
539 Id. Ferry.
540 Tarride. L'Egypte.
541 Mancel, capitaine. OEuvres de Ducis, 3 vol.
542 Meyskens. Les Natchez.
543 Mme de Podesta. Album, avec texte.
544 De Treppe. Panorama.
545 Comte de Changy. Voyage en Perse, et Ferry.
546 Ch. Vanhoebroeck. Id. en Abyssine, et Contes de l'Atelier.
547 L'Infante d'Espagne. Panorama de la littérature.
548 Comte d'Ennelières. Fénelon (OEuvres choisies).
549 Vervloet. Album, avec texte et 20 planches.
550 Mucquardt. Les Natchez.
551 Amand de Bouvines. Ferry.
552 Albert. Id.
553 Goupy de Quabeck. Les Quatre Stuarts.
554 Mad. Rignon. Mémoires d'Outre-Tombe.
555 Mad. Willemen. Les Natchez.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TREIZIÈME VOLUME.

Pages.

Préface du 13me volume. 1
Mort de M. Dewasme-Plétinckx. 3
Études sur les lettres et les arts au XVme siècle par M. Delaborde. . . . 4
L'atelier de M. Desvachez. 6
Une mosaïque du XIIme siècle. 7
M. Hanicq à l'exposition de Londres. . . . . »
Branche de cyprès, poésie par A. V. Hasselt. 8
La maison Wiertz. 9
Essai sur la littérature belge, par Jubinal. 10
Études sur les lettres et les arts au XVme siècle. (2me *article*). 14
Théorie de M. Victor Hugo sur le théâtre. 17
Notice biographique sur Thiery Maertens. 18
Le Musée de Versailles, documents historiques. 21
Quelques vers de M. Michaël et une lettre de M. de Lamartine. 23
L'infante d'Espagne et le sceptre de N. D. de bon Secours. 25
Curiosités et anecdotes pour servir à l'histoire de l'art en Belgique. (3me *article*). . . . . »
Règlement de l'exposition générale des beaux-arts. 28
Le Musée de Versailles, documents historiques (2me *article*). 29
Venise, d'après M. de Chateaubriand. 30
Vie des peintres de toutes les écoles. (*Géricault*). 33
De la création d'un Musée historique à Bruxelles. 36
Curiosités et anecdotes pour servir à l'histoire de l'art. (6me *article*). . . . 41
Le Peintre d'enseigne, (Nouvelle, par Arsène Houssaye). 44
Revue de l'exposition des beaux-arts (1er *article*). 49
Nouvelles de la maison Wiertz. 53
Galerie des fabulistes contemporains, par le capitaine de Reume. . . . »
Exposition de tableaux à Vienne. 55
Poésie par André Van Hasselt 56
Revue de l'exposition des beaux-arts (2me *article*). 57
Origine de la peinture à l'huile, par Léon Viardot. 59
Galerie des fabulistes contemporains (2me *article*). 63
Revue de l'exposition des beaux-arts (3me *article*). 65
Origine de la peinture à l'huile (*suite et fin*). 69
Les musées du Louvre depuis le 24 février 1848 (2e article). 73
Un Otto Venius inconnu. 74
Vers au sculpteur Jehotte, par V. Hasselt. 74
Revue de l'exposition (4me *article*). 77
Exposition des beaux-arts à New-Yorck. 81
Les Musées du Louvre depuis 1848. 82
Du mouvement artistique en Belgique. 85
De la peinture monumentale, par M. Le Maistre d'Anstaing. 86
Emploi du Daguerréotype dans les arts. 89
Règlement de l'Académie des beaux-arts d'Anvers. 91
Institution d'un concours entre les académies. 95
Collection de tableaux du baron Van Ampsen, par M. Heris 96
Opinion d'un voleur sur la contrefaçon littéraire. 98
Vie des peintres de toutes les écoles (*Géricault*, suite). 101
id. id. id. (*Hubert Robert.*). 103
id. id. id. (*Joseph Redouté*). 105
De l'art et des artistes en Angleterre (*Edimborg Revieuw*) 106
Scènes de la vie apostolique en Chine, par le docteur Yvan 111
Actualités. — Souvenirs. — Révélations. 117
Étude phrénologique sur les principaux littérateurs français. 120
Une Ballade allemande : les deux Menuisiers. 122
Scènes de la vie apostolique (2me *article*). . . . . »
Les poètes modernes de la Belgique. — André Van Hasselt, par J. Luthereau. 125
Scènes de la vie apostolique (3me *article*). 130
Victor Hugo à Louvain. 138
La vente des livres de Louis-Philippe d'Orléans. 139
Sur la possibilité d'introduire l'art du mosaïste en Belgique. 140
Actualités. — Souvenirs. — Révélations. 141
Rapports de la commission chargée de préparer les concours d'architecture. 142

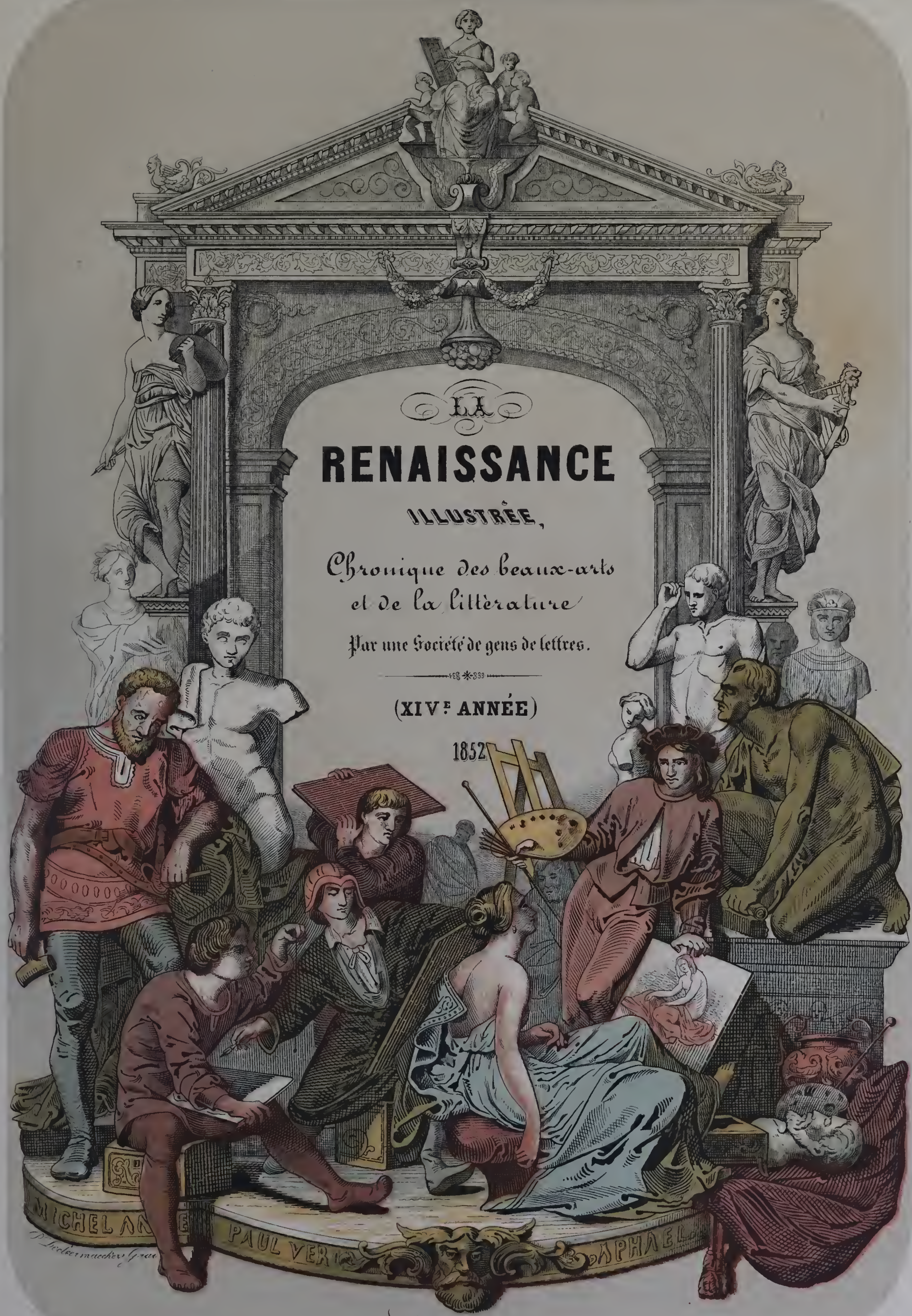
Pages.
Numismatique. 143
Nécrologie de divers artistes. 148
Vie des peintres de toutes les écoles. (*Ph. Wouwermans*). 149
Munich et ses artistes. 152
Hôtel de ville de Louvain, les réparations 154
Des vitraux de la cathédrale de Tournay. 157
Hôtel de ville de Louvain (3me *article*). 158
Cléopâtre tragédie de M. C. Michaëls fils. 161
Salon de Paris en 1852. 163
Trois nouveaux tableaux de M. Wauters. 164
La vie et les ouvrages du sculpteur Tilman Reimenschneider. 165
De la propriété littéraire en Europe. 166
Le bouquiniste, anecdote bibliographique. 170
Salon de Paris en 1852. (2me *article*). 172
Les peintres espagnols. 173
Nos poètes jugés par la France (Achille Jubinal.) 175
Vie des peintres de toutes les écoles. (*Ph. Wouwermans.*) Suite et fin. . 176
Procédés artistiques : Vernis vert translucide, purification de l'huile de lin. 177
Répartition des objets d'art entre les souscripteurs à la 13me année. . . . 181
Table des matières. 183
Ordre des planches. 184

ORDRE DES PLANCHES.

Titre en couleur.
1. — Atala au tombeau, par Warnots, d'après Girodet.
2. — Monument de la comtesse de Leicester, par Gibson.
3. — Visite à l'habitant des ruines, dessin de Madou et Fourmois.
4. — Une Madone, gravure à la manière noire, par Wullman.
5. — Ville et village, romance de M. Landa, paroles du comte de Melano.
6. — Les bords de l'Escaut, lithog., dessin original de feu Charlet.
7. — Façade principale du bâtiment élevé pour l'exposition triennale des beaux-arts, par MM. Coppens et Cluysenaer.
8. — Derniers honneurs rendus aux comtes de Horn et d'Egmont, dessin de Schubert, d'après Gallait.
9. — Un métier de chien, gravure de Puttaert, d'après J. Stevens.
10. — L'amour de l'or, dessin de Voncken, d'après Alfred Stevens.
11. — Moulin de St.-Dizier, gravure sur bois, par Puttaert, d'après Blery.
12. — Le Tintoret peignant sa fille morte, lithographie à deux teintes, par Canelle, d'après Léon Cogniet.
13. — Un Sacrifice chez les Druides, d'après Wilbrant, par Warnots.
14. — Or et misère, lithographie à deux teintes de Warnots, d'après Eeckhout.
15. — L'Aumône, lithographie de Panneel, d'après Leys.
16. — Le Lac de Goza, lithographie à trois teintes, par De Schampheleer.
17. — Job, maître d'école, d'après Hasenclever, de Dusseldorf.
18. — Le vieux Braconnier, lithographie de Madou et Fourmois.
19. — Le Pâtre, lithographie de Hacquin, d'après Ch. Wauters.
20. — Vue de l'église Notre-Dame, à Malines, par Victor Vervloet.
21. — Les deux Marie au tombeau, d'après Ph. Veit.
22. — Statue de la Vierge, d'après un statuaire allemand du XVIe siècle.
23. — Le Château de Beerseel, lithographie de Paul Lauters.
24. — Le premier soupir ; tableau de Vignon, lith. par Panneel.

FIN DU TREIZIÈME VOLUME.

Willem Linnig pinx et sculp 1871



Bruxelles,

Imprimerie des beaux arts, passage du prince, 10

LA RENAISSANCE ILLUSTRÉE,

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA LITTÉRATURE, — XIVe ANNÉE.

Bruxelles, 15 ***mai*** 1852.

L'abolition prochaine de la contrefaçon littéraire, ou plutôt de la réimpression d'ouvrages français, va changer l'existence de beaucoup de feuilles périodiques. Une multitude de petits journaux, de revues de modes et de recueils soi-disant littéraires, accoutumés à vivre de pillage et de forbannerie, vont s'éteindre faute d'aliments pour les entretenir.

Ceux, au contraire, qui ont défendu ou consacré le principe de la propriété littéraire par une notable quantité d'articles originaux, vont trouver la récompense de leur labeur et de leur probité artistique.

Telle sera la *Renaissance illustrée*. Non-seulement elle a défendu le grand principe de la propriété littéraire, mais elle l'a constamment mis en pratique; elle sera donc un des recueils que les conventions diplomatiques n'atteindront pas et auxquels, par le fait, elles donneront plus de force et plus de vitalité.

Voulant profiter de ces avantages d'une manière plus complète, nous avons encore élargi le cercle de notre rédaction, et nous nous sommes assuré la collaboration d'une foule de littérateurs indigènes et étrangers qui apporteront une grande variété et un puissant intérêt dans notre cadre déjà si varié. Nous adopterons même à l'avenir une *division* plus tranchée.

Ainsi, il y aura dans chacune de nos livraisons une partie complétement littéraire et une partie complétement artistique. Et comme nous croyons que l'*utile* ne perd rien à marcher en compagnie de l'agréable, nous avons résolu, pour nous conformer au précepte — *miscuit utile dulci*, — d'ajouter à chaque renouvellement des saisons un *bulletin du monde élégant*. Nous ne croyons pas pour cela abdiquer notre spécialité de journal d'art; on peut être artiste jusque dans les choses futiles, et la mode elle-même, c'est-à-dire la fantaisie, n'est qu'une des mille formes sous lesquelles l'art se produit. Il y a plus, nous sommes persuadé de ne pas déplaire à nos lectrices en leur donnant, de temps à autre, une de ces jolies fantaisies dont l'exécution se poursuit tout en causant de littérature et d'art. Ce sera encore un progrès que nous aurons réalisé.

Jetons maintenant nos regards sur les travaux commencés. — Nous poursuivrons la publication du *Moyen Age* à côté de la *Renaissance*, comme par le passé; nous continuerons l'*Histoire de la vie des peintres de toutes les écoles*, dont nous avons déjà donné quelques monographies dans le journal; et la contrefaçon fût-elle abolie, que rien ne nous empêchera de compléter ces deux grandes séries, attendu que notre rédaction habituelle suffirait pour achever ces deux ouvrages d'une manière parfaitement originale. On n'est pas contrefacteur pour puiser dans l'histoire du passé, et ces deux livres, — quoique nouveaux — ne sont, en définitive, que la reproduction de faits connus et historiques. Nous avons nous-même fourni pour ces ouvrages, plusieurs renseignements dont les auteurs ignoraient complétement l'existence.

La *Renaissance* poursuivra donc son œuvre au milieu des ruines que va amonceler dans quelques mois l'abolition de la contrefaçon littéraire.

PARTIE LITTÉRAIRE.

LA MAISON VENDUE.

La très-belle pièce de vers que l'on va lire nous a été envoyée par M. Adolphe Dumas, avec prière d'insertion. Cette recommandation était inutile; nous sommes trop partisan des idées grandes et généreuses, surtout quand elles sont magnifiquement exprimées, pour ne pas les comprendre et nous y associer. Nous voyons avec plaisir que tout sentiment de dignité nationale n'est pas encore éteint en France et que beaucoup de jeunes cœurs bondissent, au fond des poitrines, à l'aspect des grands bouleversements auxquels nous assistons. Jamais peut-être témoignage sympathique de regrets ne s'est manifesté d'une manière plus chaleureuse et plus vraie. Jules Janin dans *les Débats*, Théophile Gautier, dans *la Presse*, ont bien jeté quelques fleurs sur cette grande renommée absente, sur cette grande illustration littéraire qui laisse le vide là où elle n'est pas; mais on sentait encore là, une contrainte née de l'état actuel de la presse en France. Dans les vers de M. Adolphe Dumas tout a disparu : c'est une muse qui pleure et se voile la face en signe de deuil; c'est un ami qui, le cœur serré, regrette un ami absent; c'est un poëte qui raconte, la rougeur au front, la honte de la France indignée, mais contenue. Laissons parler le poëte; nous comprendrons mieux :

Quand on eut bien vendu, dans la forme légale,
La chambre des enfants, la chambre conjugale,
Son lit, sa table et son fauteuil;
Quand on eut bien crié la vente à la criée,
Sa famille à l'encan, sa femme expatriée,
Toute sa gloire et tout son deuil;

Un priez-Dieu restait : trois saintes statuettes,
Qui, pliant sous la Bible ouverte sur leurs têtes,
Semblaient pleurer toutes les trois,
Un grand Christ qui gardait encor la cheminée...
Le grand Christ laissait faire et la tête inclinée
Et les bras ouverts sur sa croix.

Ses amis, et chacun qui pleure et se dérobe,
Parlaient de ce grand homme et de cet homme probe,
Sans pouvoir lui dire un adieu;
Car il leur manquait Job, réduit à la famine,
Couché sur un grabat, mangé par la vermine
Et chantant la gloire de Dieu!

Ne pleurez pas, leur dis-je ; en entrant dans Athènes,
Quand il livra la Grèce à quatre capitaines,
Alexandre passa tremblant,
Et repassa trois fois, comme un fou qui s'égare,
Devant une maison, la maison de Pindare,
Plus pâle que son cheval blanc !

Ne pleurez pas, amis ; est-ce qu'on pleure en France ?
Est ce qu'on pleure Dante exilé de Florence
Par un conseil municipal ?
Est-ce qu'on expatrie Homère, est-ce qu'on tue
Byron, en lui donnant l'histoire pour statue
Et son exil pour piédestal ?

Ne pleurez pas Milton, ni votre république ;
Avec sa foi chrétienne, avec sa foi biblique,
Un jour il nous sera rendu,
Et sa fille viendra comme une ange en prière,
Et sur ses deux genoux aux genoux de son père,
Chanter son paradis perdu.

Laissez vendre, laissez crier les voix fatales ;
Au chevet de Cromwell et des Orientales,
Laissez la désolation
Entrer de toutes parts comme les eaux d'un fleuve ;
Ouvrez-lui, pour noyer jusqu'au lit de la veuve,
Toutes les portes de Sion !

Adieu donc sa maison, sa maison violée,
D'où sa femme et sa fille à la tête voilée,
Vont sortir comme des suspects.
Adieu, fille sans tache, adieu, mère héroïne,
Nous sommes sur le seuil la main sur la poitrine,
Et passez devant nos respects !

Adieu, l'homme d'honneur, adieu, l'ami fidèle !
La gloire reste à ceux qui restent dignes d'elle ;
Adieu ! — Tout ce qu'il me souvient
A cette heure, et d'Auguste et de toute sa race,
C'est Virgile qui part, c'est un adieu d'Horace,
Et c'est un chant qui me revient :

« Que les astres jumeaux et leur mère, ô poëte,
» Au détroit de la Pouille où gronde la tempête
De ton Carybde à ton Scylla. »
Mais non, je suis chrétien, adieu, muse chrétienne.
Dieu te garde et reviens, car mon âme et la tienne
Partaient le jour qu'on t'exila !

ADOLPHE DUMAS.

ÉTUDES

SUR QUELQUES POÈTES FRANÇAIS ANTÉRIEURS AU XVIIe SIÈCLE.

I

Les conférences qui ont eu lieu depuis quelques mois au *Cercle artistique et littéraire* de Bruxelles, ont attiré l'attention du monde intelligent sur cette époque curieuse où la langue française, dégagée des entraves barbares et des idiomes divers qui la retenaient captive, a commencé à prendre un essor, une forme, un corps, un développement, un caractère individuel et national. Le jeune et savant professeur qui a initié le public à toutes ces métamorphoses, a passé rapidement en revue les premiers monuments de cette littérature qui est le berceau de la nôtre ; il nous a esquissé la biographie, le signalement, la physionomie des œuvres les plus remarquables de ces époques reculées, et il nous a fait assister à cet enfantement pénible qui n'a pas duré moins de trois siècles.

M. Deschanel, — car tel est le nom du professeur, — a traité cette question importante avec un talent d'érudition incontestable ; il a été conteur charmant, critique sévère, mais juste, énergique parfois ; il a été plein de convenance, de science analytique, d'aperçu ingénieux, de rapprochements heureux, il manie la parole avec élégance, son auditoire avec fermeté, et on le suit avec plaisir dans les digressions littéraires au milieu desquelles son esprit d'investigation vous entraîne.

Malheureusement, M. Deschanel n'admet ni poëtes ni poésie avant le XIVe et le XVe siècle. Il trouve probablement ces siècles trop *grossiers* — comme le dit Boileau, — et l'outil dont ils se servent pour exprimer leurs idées, c'est-à-dire la langue, pas assez trempé, assez fait, assez ample, assez énergique pour pouvoir produire quelques élans de génie, quelques effets pittoresques.

C'est précisément là ce que je viens contredire. Il y a eu des poëtes dans toutes les langues, dans tous les idiomes et à toutes les époques. Il y a eu des poëtes dans la langue *romane* du XIIe siècle, comme il y en a eu dans la langue française du XVIe, — laquelle, après tout, n'est qu'une transformation de l'autre. La forme a changé avec la succession des temps, mais le fond est resté. Le langage de Rabelais n'est pas celui de Chateaubriand, et les vers de Marot ne ressemblent pas beaucoup à ceux de Victor Hugo ; mais, quoi qu'il en soit, il n'en est pas moins vrai que les poëtes modernes ont beaucoup de remercîments à adresser aux poëtes anciens. Nous avons grand tort d'innover, de perfectionner, de transformer, sous prétexte qu'il nous manque encore les moyens de reproduire nos idées d'une manière convenable ; car qui nous dit que dans mille ans on comprendra facilement ce que nous écrivons aujourd'hui ? On ne peut nier que depuis cinquante ans, il y ait eu un accès de néologisme formidable dans la nation française, et Bossuet serait peut-être fort embarrassé lui-même s'il lui fallait déchiffrer, à première vue, certaines pages des romans de Balzac. Il en a été de même des poëtes de la décadence, comparés à Virgile qui a été l'Homère des Latins. La langue est une des formes les plus malléables de l'esprit de progrès ; elle suit les phases de la civilisation des peuples.

Les poëtes du XIIe siècle se trouvaient suffisamment riches, puisqu'ils exprimaient leurs idées sous toutes les formes et dans tous les rhythmes. Nous devrions avoir le courage d'avouer que nous ne les comprenons plus parce que leur langue ne nous est pas familière ; mais nous ne ferons jamais cela ! Nous avons trop de présomptions philologiques et scientifiques pour en arriver là. Nous aimons mieux nier que de passer pour ignorants.

Cependant, quand Robert Wace écrivait de 1158 à 60 son beau *roman du Rou* — c'est-à-dire toute l'histoire de la conquête d'Angleterre par les Normands, sous les ordres de Rollon — n'était-ce pas là un poème épique de la plus belle espèce et dans toute l'acception du mot ? Qui est-ce qui connaît aujourd'hui *le roman du Rou*, excepté son éditeur M. Pluquet et quelques savants en *us* ? Personne assurément. C'est cependant une œuvre curieuse à tous égards ; non-seulement, c'est un poëme historique, mais c'est là que l'on trouve pour la première fois, en langue romane ou française, l'emploi des vers de douze syllabes, que nous avons appelés depuis vers *alexandrins* (*). A la même époque, Benoit de Sainte-More qui fut le rival et l'antagoniste le plus redoutable de Wace, publiait, par ordre de Henri II, roi d'Angleterre, une histoire, en vers, des ducs de Normandie ; Turold rimait en vers de *dix pieds* (**) son poëme héroïque de la bataille de Roncevaux, — alias, *le roman des douze Pairs*, — et Geoffroy-Gaimar composait en vers de *huit pieds*, avec Constance sa femme, l'*histoire des rois anglo-saxons* (***).

Avant eux, déjà, Évrard, moine de l'abbaye de Kirkam, Samson de Nanteuil et Philippe de Than avaient essayé de la forme rhythmique dans leurs *distiques de Caton*, les *proverbes de Salomon* et le *liber de*

(*) M. Le Grand d'Aussy a prétendu que le succès qu'obtint l'*Alexandriade* fut cause que l'on donna le nom d'*alexandrins* aux vers de douze syllables ; — malheureusement, il ajoute, plus loin, que ce roman doit être postérieur à la *bataille de Bouvines* ; or, comme celle-ci eut lieu en 1214, il est évident que le rhythme alexandrin était connu avant cette époque, puisque Robert Wace l'avait employé dans son *roman du Rou*. — *Not. des manusc.*, t. V, p. 414. — *La Ravalière*, t. I, p. 166.

(**) Le savant abbé Delarue fait remarquer que Turold est le premier poëte qui se soit servi de ce rhythme pour le genre héroïque, et, de plus, il observe que ce trouvère figure sur la *tapisserie de Bayeux*, parce qu'il s'était distingué à la bataille de Hastings. En effet, on aperçoit au n° 10 de cette peinture à l'aiguille, une petite figure au-dessus de laquelle est écrit : TUROLD.

(***) « Je sa dame ne li aidast,
Ja à nul jur ne l'achevast. »

creaturis. Le dernier de ces trouvères, — Philippe de Than, — avait une espèce de sentiment prosodique ; il ajoutait une syllabe de plus aux rimes féminines, et il composait des poëmes en *vers Léonins*, ainsi que l'avaient fait les poëtes de la haute et basse latinité (*). On a regardé, depuis, ce genre de versification comme une maladresse ou une fantaisie passablement ridicule; mais pour les poëtes de cette époque, c'était une beauté incontestable, car nous voyons un trouvère du temps — Philippe de Reimes — s'excuser de n'avoir pas fait ses vers ainsi (**).

Aux quelques noms que nous venons de citer ne se borne pas la liste des poëtes du XIIe siècle. Nous devons encore ajouter Guichard de Beaulieu, qui a fait des *sermons* en vers dont on possède encore quelques manuscrits (***). Il s'est fait connaître également par une singularité assez bouffonne : il est le premier des trouvères qui ait introduit dans les vers français les rimes successives de mêmes consonnes jusqu'à ce qu'elles soient épuisées, c'est-à-dire jusqu'à ce que la faculté d'en pouvoir produire manquât complètement à l'auteur (****). Ainsi, dans les sermons de Guichard de Beaulieu, on rencontre ordinairement des tirades de trente, quarante, cinquante et même soixante vers, toujours sur la même rime et dans le rhythme alexandrin. Cette manière de versifier, du reste, après avoir été prise par les poëtes de cette époque chez les poëtes latins de la décadence, — chez Stace, entre autres, — a été suivie par les poëtes latins du Xe et du XIe siècle. Dans une pièce de vers que Sigebert, moine de Gembloux, adresse à *sainte Lucie*, on retrouve jusque neuf vers consécutifs ayant la même consonnance (*****) ; il faut donc croire que les trouvères du XIIe siècle s'étaient eux-mêmes inspirés de leurs devanciers. Les exemples de cette nature ne leur manquaient pas, car nous les retrouvons dans Raoul de Caen, dans Marbode, évêque de Rennes, dans Serlon, chanoine de Bayeux, qui a fait un poëme sur la prise de cette ville en 1106, enfin dans les satires que Warnier le Rouennais fit, à peu près vers la même époque, contre Gilbert, abbé de Caen. Il est donc bien évident que les trouvères du XIIe siècle avaient emprunté cette forme rhythmique aux poëtes des siècles antérieurs et que ceux-ci n'étaient qu'un reflet de plus en plus affaibli des poëtes latins de la haute et basse latinité. Cette opinion est, d'ailleurs, celle de quelques auteurs contemporains qui ont rendu des services à l'histoire et à la science philologique (*).

Quoi qu'il en soit, Robert Wace est et restera l'une des plus grandes figures littéraires du XIIe siècle. Non-seulement il fut poëte, mais encore historien. Outre son poëme de *Brut* qui est de 1155, son *roman du Rou*, qui est de 1160, nous lui devons encore une *Chronique ascendante des ducs de Normandie*, une *Vie de saint Nicholas* et enfin des renseignements historiques précieux sur l'*Établissement de la fête de la Conception*, solennité que l'on a appelée depuis, *la fête aux Normands* (**). Ce bagage littéraire est assez imposant pour que l'on puisse se faire une idée du trouvère le plus marquant du XIIe siècle. Son *roman du Rou*, le plus considérable de ses ouvrages, lui valut une pension, sous forme de prébende, de la part de Henri II, roi d'Angleterre. C'est lui-même qui nous l'apprend ainsi :

« Il me fist dener, Dnes li rende
A Bajens une provende (***).
E mainet altre dun me ad duné.
De tut li sace Deus bon gré. »

On voit que même au XIIe siècle les souverains encourageaient les poëtes et que Henri II ouvrait déjà la route à Louis XIV. Nous ne devons pas oublier, toutefois, que ce fut toujours chez les rois et les princes une sorte de tradition : Charles d'Orléans, qui lui-même fut un des meilleurs poëtes de son siècle, vivait entouré de poëtes et d'historiens qu'il choyait et festoyait convenablement.

Le XIIIe siècle qui s'ouvre au milieu du règne de Philippe-Auguste, 1180-1223, semble devoir être, à tous égards, une période favorable aux développements de la langue et de la poésie françaises. L'empereur lui-même fit tout ce qu'il put pour faire fleurir les lettres et les sciences dans son empire; il s'entoura de tous les hommes instruits qu'il put rencontrer, et il les combla d'honneurs, de priviléges, de faveurs, de manière à se les attacher sans réserve. Malheureusement ses efforts ne furent pas couronnés d'un plein succès. L'Université, qui, vers cette époque, commençait à s'ériger en corps et à prendre une influence qui contrebalançait les autres pouvoirs, — quand elle ne les neutralisait pas, — s'opposa non-seulement à tout progrès de la langue nationale, mais encore elle favorisa une espèce de réaction en ramenant les études à la scholastique la plus piteuse de la plus basse latinité.

En effet, le latin seul était redevenu son grand cheval de bataille; et quel latin ! Il était le protocole obligé de tous les actes publics, et les moines aussi, qui, de leur côté, employaient bien rarement d'autre langage, apportaient par ce seul fait de nouvelles entraves au développement de la langue française, quand ils auraient dû, au

(*) On appelle *vers léonins* les vers à rimes consécutives rimant également à la césure. Ainsi, on trouve dans les *Annales bénédictines* un passage d'Hariulfe, abbé de Centule, dont les rimes sont léonines :

Corpore formo-*sus*, vir ingenio-*sus*,
Moribus orna-*tus*, cordis amore pi-*us*.
— *Appendix Annal. benedict.*, t. V, p. 664.

(**) — Delarue, *Essai sur les Bardes* t. II, p. 368.

(***) Il existe un sermon de Guichard de Beaulieu parmi les mss. de la Bibliothèque nationale de Paris, sous le n° 2,560.

(****) L'abbé Delarue, dans son *Essai*, fait remarquer que les Celtes connaissaient ce genre de poésie; malheureusement, il ne cite aucun document de cette littérature. Seulement, il ajoute que cette manie des consonnances entraîna le poëte Ausone dès le IVe siècle. — Delarue, t. I. — En effet, ce poëte, né à Bordeaux, est auteur de beaucoup d'autres plaisanteries de ce genre, dont on retrouve des exemples dans son *technopægnion* ou jeux artificiels.

On retrouve également cette forme lyrique — si l'on peut appeler lyrique une espèce de tour de force, — dans Alain Chartier, surnommé *le père de l'éloquence française*.

(*****) Voici les vers de Sigebert, qui se trouvent dans les *Annales ordin. s s. Bened.*, t. IV. lib. LVI. p. 373 :

Pro tam beatæ pignore virginis
Se gloriantur participes fore
In laudibus Christo canendis
Ecclesiæ parochi Spirensis.
Te dico Linthurch nomine nobilis,
Fundata summi servitio patris,
Ipsius est Gisilæ Jugalis.
. . . . . .
Cum multa comant Ecclesiæ decus,
Quæ larga regum contulerat manus :
Nil tam pium, nil tam decorum,
Inter opima tenes bonorum.
Quam sancta sanctæ pignora virginis,
Quam laude nobiscum celebri colis :
Vos brachio Lucia solo,
Corpore nos sacrat ipsa toto.
Vobis hoc Henrich junior attulit,
Nobis Deodrich junior abstulit :
Augustus Henrich gloriosus,
Deodrichque stola decorus.

On trouve encore des exemples de cette sorte de versification jusque dans le XIVe siècle. Dans la *chronique de Pierre de Langtoft*, remise en lumière par M. Francisque Michel, on voit des tirades de cinquante vers dont les rimes sont consécutives et ne changent de consonnance qu'aux alinéas. — Voir les *Chron. anglo-norm.*, p. 128.

(*) Roquefort. *État de la poésie franç. au XIIe siècle*. p. 35 e. 65. — Delarue, *Essai hist. sur les Bardes*. — L'abbé de Bœuf, *Académie des inscript.*, t. XVII.

(**) Tous ces ouvrages sont aujourd'hui publiés. En 1827, M. Pluquet donna le signal en éditant le *roman du Rou* avec des notes fort curieuses de MM. de Roquefort et Aug. Le Prevost; en 1836, M. le Roux de Lincy publia le *roman du Brut*; la Société des antiquaires de Normandie intercala dans ses *mémoires* la *Chronique ascendante*; M. de Montmerqué mit, plus tard, au jour la *Vie de saint Nicolas*, et très-récemment MM. Georges Mancel et G. S. Trébutien, bibliothécaires de la ville de Caen ont donné une excellente édition du manuscrit intitulé : l'*Établissement de la fête de la Conception*.

(***) Les clercs qui ne vivaient pas en commun, soit parce qu'ils étaient mariés ou autrement, recevaient par mois ou par semaine des gages ou pensions en argent, ou des provisions en espèces, que l'on appela depuis *prébendes*, comme qui dirait *livrées*. On confond quelquefois le terme de prébende avec celui de *canonicat*, parce qu'ordinairement il y a une prébende ou portion de fruits attachée à chaque canonicat; mais il faut bien se rappeler qu'il peut y avoir des canonicats honoraires sans prébendes, de même qu'il peut y avoir aussi des prébendes sans titre de canonicat. — Fleury, *Institut. au droit ecclésiastique*, t. I, p. 337.

contraire, s'efforcer de la propager. Soit rancune contre les trouvères qui popularisaient les romans de chevalerie, soit paresse à suivre le progrès, soit calcul pour l'enrayer, ils enseignaient exclusivement le latin dans leurs cloîtres, et l'Université, de son côté, enjoignait à ses écoliers de ne parler que latin, sous peine de privations et d'amendes assez fortes. Cette résistance anti-progressive fut on ne peut plus fatale à tout développement de la langue, car elle se prolongea assez longtemps. Nous retrouvons à la fin du XIVe siècle un grand nombre d'institutions collégiales où cette résistance opiniâtre s'était maintenue et était devenue une des clauses obligatoires de leur constitution.

Ainsi, nous trouvons dans les *Statuts de la Faculté des arts*, qui régissaient tous les colléges de Paris, un article ainsi conçu : — « *Nemo scholasticorum in collegio lingua vernaculâ loquatur, sed latinus sermo eis sit usitatus et familiaris* (*).

Malgré cette résistance inepte des colléges, malgré la pression formidable de l'Université, le XIIIe siècle produisit cependant un grand nombre de poëtes et d'ouvrages remarquables. — Le *roman de la Rose*, qui passe avec raison pour l'un des meilleurs qui aient paru avant François Ier, date de cette époque. — Mais il y en eût eu une plus grande quantité sans les entraves apportées par les causes que nous venons de signaler.

Le règne de Louis IX, — 1226-1270, — fut prodigieusement littéraire. Les princes alors ne se contentaient plus de protéger la poésie, mais ils se faisaient eux-mêmes gloire et honneur de la cultiver. Ainsi, tandis que Philippe de Navarre mettait en français les *Assises de Jérusalem* (**), le sire de Joinville, homme de cour, écrivait l'histoire de la croisade; Charles d'Anjou, frère de saint Louis et roi de Naples et de Sicile, Henri de Brabant, Pierre de Mauclerc, comte de Bretagne, Raoul, comte de Soissons, et Thibaut, comte de Champagne, rendaient hommage à la littérature en cultivant eux-mêmes les lettres. Thibaut, surtout, vivait constamment entouré de poëtes, et ses œuvres, toutes pleines de fraîcheur et de naïveté, accusent un certain progrès, en ce sens qu'elles sont entremêlées déjà de rimes féminines, disposées et croisées avec un art que l'on ne rencontre pas toujours dans les trouvères de cette époque. Il ne faut pas inférer de là, ainsi que le prétend Lacombe, qu'il ait posé les règles de la versification française; bien avant lui, l'anonyme connu sous le nom de : *le reclus de Moliens* (***), Philippe de Than, Thurold et beaucoup d'autres poëtes du XIIe siècle s'en étaient servis, ainsi que nous l'avons déjà dit. Mais il est, en tout état de cause, une vérité dont on doit bien se pénétrer, c'est que l'enchaînement des rimes féminines aux rimes masculines a été longtemps une élégance de style avant de devenir une règle de versification (****). Gace Brulé et Gilles le Viniers florissaient aussi au commencement de ce siècle; le premier était ami du comte de Champagne, et le second paraît avoir accompagné saint Louis à la croisade, si l'on en croit Auguis et les vieux chroniqueurs.

Le célèbre *roman de la Rose*, commencé par Guillaume de Lorris et achevé par Jean de Meung, est, toutefois, l'œuvre la plus importante de ce siècle. Ce n'est pas seulement notre opinion que nous manifestons ici, c'est celle de Clément Marot, qui poussa l'enthousiasme jusqu'à appeler son premier auteur l'*Ennius français;* c'est celle d'Auguis, de Sainte-Beuve et de la plupart des critiques modernes qui prétendent que l'autorité suprême exercée par ce roman sur la littérature française ne peut être comparée qu'à l'effet produit par l'*Iliade* et la *divine Comédie* sur les littératures grecque et romaine.

« *Cy est le roman de la Rose,*
Où tout l'art d'amour est enclose. »

C'est probablement, dans ces deux premiers vers du poëme que nous trouvons le secret de cet engouement extraordinaire. On n'était pas encore allé jusque-là. Aussi, ce *roman de la Rose* fut-il anathématisé dans toutes les chaires et souleva-t-il des tempêtes et des controverses considérables. Un siècle après, Gerson, chancelier de l'Université, fit un gros volume en latin pour le combattre, tant son influence avait été immense. Le fait est que l'auteur, ou plutôt les auteurs, y professent de singulières idées et donnent aux femmes de bien diaboliques conseils.

« *Folle est qui son amy ne plume*
Jusques à la dreuière plume;
Quar qui mieulx plumer le saura,
C'est elle qui meilleur l'aura. »

Il faut avouer, en conscience, qu'il y avait là matière à faire un fort bon traité, fût-ce même en latin. Aussi, M. de Gerson n'a-t-il pas manqué d'y dépenser beaucoup de verve et d'esprit.

Guillaume de Normandie est encore l'un des trouvères français du XIIIe siècle qui ont laissé les plus brillants et les plus nombreux souvenirs. Ses romans du *Chevalier au bel escu, li Bestiaire divins* et du *Besant de Dieu* (*) sont autant d'ouvrages remarquables qui lui assureront à jamais une place importante parmi les poëtes de cette époque. On possède, également de ce trouvère, une foule de poésies légères qui ont été recueillies avec beaucoup de soin par Barbazan, de Méon, Le Grand d'Aussy, l'abbé Delarue, Auguis, etc.

C'est à cette époque remarquable, où le progrès éclate et se manifeste de toutes parts, non-seulement dans les lettres, mais dans l'architecture, la peinture des verrières, la sculpture, qu'appartiennent Gautier de Coinsi, Rutebeuf, Jean de Boves, le Gallois d'Aubepierre, Hugues-de-Cambrai, Charles d'Anjou et surtout Marie de France, dont les poésies, pleines de décence et de délicatesse, contrastent singulièrement avec les mœurs libres et superstitieuses de cette époque. Un poëte anglo-saxon contemporain, Denys Pyrame, fait beaucoup de cas de ses poësies et rapporte qu'elles étaient fort estimées de la noblesse, et particulièrement des dames; on alla même jusqu'à l'appeler la *Sapho* de son siècle. Quoi qu'il en soit, cette femme n'est pas la première, ainsi que le prétendent Roquefort et Auguis qui ait fait des vers français, puisque nous avons déjà vu Constance Gaimar, femme de Geoffroy, travailler avec lui à son histoire rimée des rois anglo-saxons.

A cette période appartient encore le curieux et célèbre *Roman du Renart* (*) commencé par Pierre de Saint-Cloud, et continué par une foule d'autres poëtes, parmi lesquels on cite Marie de France elle-même Richard de Lison, etc.

Cette œuvre est une espèce de Babel littéraire où chacun a successivement apporté sa pierre; de sorte que cette réunion de choses diverses, ajustées de différentes manières, a formé le plus étrange en même temps que le plus charmant édifice qui soit au monde. M. Le Grand d'Aussy, qui était aussi gourmé qu'un académicien, a cru faire preuve de goût en disant que ce roman est « plat et insipide. » Nous sommes loin de partager cette opinion. Nous croyons, au contraire, que le *roman du Renart* est une des plus ravissantes débauches d'esprit de l'époque et que l'on pourrait y pressentir déjà le côté saillant de cette gaîté française qui, un siècle après, se retrouve dans les vaux de Vire d'Olivier Basselin et dans notre vaudeville moderne. Toute l'histoire de ce roman roule sur un chat, un

(*) Fontanon, *Statuta facultatis artium*, t. IV, p. 436. — Felibien, *Hist. de Paris*, t. V. — Bulæus, *Hist. Universit. Paris.*

Les statuts du *collége de Notre-Dame du diocèse de Bayeux*, placé alors rue de la Harpe, étaient encore plus explicites et beaucoup plus sévères; ils ajoutaient une amende de *deux deniers* par chaque contravention. Voici comment est conçu l'article : « Itemque omnes, in capellâ et in mensâ et in aliis locis communis, *loquuntur latinum*; qui autem secus fecerit, solvat duos denarios pro quolibet vice, ad utilitatem communem sociorum »

(**) La Ravalière est le premier qui ait signalé cette particularité. *Poës du roi de Nav.*, t. I. p. 175.

(***) Le Reclus de Moliens florissait de 1154 à 1189. — Ducange nous a appris qu'il était d'Abbeville, ce qui depuis a été confirmé par le père Daire, dans son *Tableau des sciences et belles-lettres en Picardie.* Nous savons, de plus, qu'il s'est servi de cette rime dans son *roman de la Charité* et celui de *Miserere.* — Aug, t. I, p. 412.

(****) Sainte-Beuve, *Tabl. hist. et critiq. de la Poës. française*, p. 6.

(*) Nous avons déjà dit que cet ouvrage n'a rien de commun avec le *Bestiaire* de Philippe de Than; quant au *Besant de Dieu*, on doit entendre par ce mot une monnaie d'or que les croisés rapportèrent de Constantinople et qui fut reçue pendant un certain temps pour les payements à faire à l'échiquier de Caen. — Delar., *Essai hist. sur les Bardes*, t. III.

(**) Ce roman est également connu sous le nom de *roman de Charles IX* parce que le manuscrit qui nous en est resté a appartenu plus tard à ce prince et porte encore aujourd'hui ses armes sur la couverture. M. Méon est le premier qui ait donné une édition des diverses branches du *roman du Renart;* elle est de 1826.

clerc, et un renard ; les uns et les autres se font réciproquement des malices ou se jouent des tours pendables. Voici une des cent facettes de ce caleidoscope varié.

« Maître Tybert, le chat, se promenant un jour sur une route, est assailli par un clerc qui se met à sa poursuite de toute la vitesse de sa monture. Tybert est obligé de fuir, mais il promet bien de tirer vengeance de son agresseur. Il suit à son tour le clerc, épie le moment où il descend de cheval, saute sur l'animal, s'empare de la bride et se sauve au galop avec lui.

Chemin faisant, il fait la rencontre de compère renard, et tous deux, après avoir dévisé ensemble de choses et d'autres, se dirigent vers l'église du village et se mettent à chanter *vespres*. Mais Tybert, ennuyé de ne pas avoir d'auditeurs, avise la corde de la cloche, qui appendait à la voute du porche, il s'élance sur un banc pour la saisir; ici antre aventure; il s'entortille de telle façon dans la maudite ficelle qu'il ne peut plus redescendre. Le banc aurait pu lui servir, mais renard, toujours attentif à mal faire, enlève tout doucement la *bancelle* et laisse son compagnon se débattre, à moitié étranglé.

Les paysans, avertis par le tintamarre horrible que faisait Tybert en se debattant, accourent armés de fourches, de bâtons, et menacent de tous côtés Tybert qui finit par s'échapper et leur passe entre les jambes sain et sauf. Il est juste de dire que pour en agir ainsi, maître renard avait, de son côté, une injure personnelle à venger. Il avait reconnu dans Tybert un égoïste qui lui avait refusé secours pour lui et sa chère Hermeline couchée malade en sa *meson*. Sire Tybert l'avait fort brutalement reçu en le mettant à la porte.

« Par foi, ne donroie une bille
Ce dist Tybert, en els nen toi !
. . . . . .
Ci alez dormir en un angle,
N'ai que faire de vostre jangle
Ne de vos folardes oir ,
Fuiez , si me lessiez dormir ! »

C'est exactement comme s'il lui avait dit, en bon français : Vous m'assommez vous et vos bavardages, laissez moi dormir et allez vous promener ! — *Fuiez de ci, allez biller !* Un chat doit évidemment garder rancune de telles choses.

Une autre fois, c'est Isangrin le loup et maître renard qui font ensemble leurs fredaines ; tantôt, aussi, c'est Belin le mouton, Pinchart le Héron, ou Bernard l'âne, qui s'en vont à Rome en pèlerinage et commettent force larcins et gueuseries en route. Toujours, ce sont fictions charmantes qui ont un côté parfaitement plaisant et drôlatique. Nous sommes persuadé que si ces petits contes détachés fussent tombés entre les mains du bon la Fontaine, l'*inimitable bonhomme*, ainsi qu'il l'a fait en d'autres circonstances, en eût tiré un excellent parti (*).

(*) On sait que la plupart de nos fabulistes modernes ont imité les fabliers français du XIIIe, du XIVe et du XVe siècle; mais il paraît, du reste, que ces derniers avaient aussi pris leurs sujets dans l'ancienne littérature bretonne ou armoricaine. *Hist. litt. de la France*, t. XIX, p. 792. — Quoi qu'il en soit, la Fontaine a imité de Marie de France les fables suivantes : *le Coq et la Perle* (d'un coc qui trova une gemme sur un frumoi), liv. I, fabl. XX ; *le Loup et l'Agneau*, (dou leu è de l'aingñiel), liv. I, fabl. X ; *la Grenouille et le Rat* (de la soris è de la renoille), liv. IV, fabl. XI ; *le Chien qui lâche sa proie pour l'ombre*, (dou chien è dou formage), liv. VI, fabl. XVII ; *le Loup et la Cigogne* (dou leu è de la grue ki li osta los de la goule), liv. III, fabl. IX ; *la Cigale et la Fourmi* (dun gresillon è dun fromi), liv. I, fabl. I ; celles de *la jeune Veuve*, de *la Femme noyée*, du *Renard et du Corbeau*, des *Animaux malades de la peste* sont tirées des *Fablianx de la Veuve*, par Gautier le Long, du *Vilain et de sa Femme*, par Marie de France, du *roman du Renart*, et du *Castoiement*, Manuscrits, 7,218, 7,989. Ses contes sont au moins au nombre de douze, imités de Enguerrand Doysy, Jehan de Boves et Rutebeuf ; enfin sa comédie de *la Coupe enchantée* est tirée du fabliau *le court Mantel* et des premières parties du *roman de Perceval* par Chrestien de Troyes. Manusc. 6,837, 6,987, 7,518, 27, 73.

Le Bonhomme, après tout, n'est pas le seul qui se soit permis de ces petites licences poétiques. La fable de *l'Huitre* de Boileau n'est autre que la reproduction des *trois Dames qui trovèrent un anel*. Manuscrit 7,218. — Molière, le célèbre Molière, a lui-même emprunté le sujet du *Médecin malgré lui* au *vilain Mire*, de Rutebeuf, 7,218; — quelques scènes du *Malade imaginaire* au fabliau de *la Bourse pleine de sens*, par Jehan Le Gallois d'Aubepierre (manuscrit 7,615); et enfin son *Georges Dandin* a été puisé en partie dans le *roman de Dolopathos* ou le douzième conte du *Castoiement*, — de *celui qui enferma sa fame dans une tor*. Manuscrits. Saint-Germ., 1830. — Rabelais et Grécourt y ont également eu recours. — Roquefort. *État de la Poës. franç.* Auguis, *les Poët. franç. avant Malh.* — Barbazan, t. I, II et III. — Le Grand d'Aussy, t. I, II et III, p. 87.

Nous venons de passer en revue ce que faisaient les trouvères au XIIIe siècle ; examinons maintenant ce que faisaient les troubadours à cette même époque et dans cette autre langue, idiome méridional, beaucoup plus difficile à comprendre, que l'on appelait la langue d'oil. Un très-grand nombre de poëtes et une plus grande quantité de poésies apparurent à l'horizon littéraire; mais on remarque, en général, qu'elles sont basées sur des idées beaucoup plus légères, badines et même licencieuses. Leur art ne s'élève guère au-dessous du lai, du tenson, du sirvente ou de la chanson, tandis que, chez les trouvères, même dès le principe, on rencontre des poëmes de longue haleine, tels que le *roman du Brut*, le *roman de Rou*, l'*histoire des Rois anglo-saxons*, la *Chronique ascendante*, et un peu plus tard, le *roman de la Rose*, le *roman du Renart*, la *Conquête de Jérusalem*, etc., tous poëmes qui n'avaient pas moins de dix-huit à vingt mille vers chacun. Chez les troubadours, c'est précisément le contraire ; la gravité est bannie : nous voyons apparaître Foulques de Marseille avec ses *chansons composées à la prière d'Eudoxie*, femme de Guillaume VIII, seigneur de Montpellier; Rambaud de Vaquières avec ses tensons et ses chansons érotiques, Guillaume Faidit avec ses fadaises à Marie de Vantadour et à la dame Audiartz; Foulques de Romans, avec ses sirventes contre les princes de son temps ; Pierre d'Auvergne avec ses satires contre Bernard de Vantadour ; Pierre Vidal, s'imaginant que l'Orient était son domaine et qui eut la folie d'en méditer sérieusement la conquête ; Raimond VII, comte de Toulouse ; Richard de Barbezieux qui rima des chansons en l'honneur de la mieux des dames — *miels de domma ;* — Pierre III d'Aragon, Girand Riquier, Pierre Cardinal, qui fit des sermons contre ses ennemis, des sirventes contre les riches, des chansons contre l'amour, et passa pour le Juvénal de son siècle; enfin, toute une phalange de *beaux disants* joyeux conteurs, il est mais vrai, *vanteors et bombanciers*, dont la vie se passa en plaisirs, en licences, en dissipations. On connaît à peine aujourd'hui le nom de tous ces poëtes méridionaux, tandis que tout le monde a entendu parler de Robert Wace et du *roman du Rou*, de Pierre de Saint-Cloud et du *roman du Renart*, de Guillaume de Lorris et du *roman de la Rose* qui est l'œuvre la plus importante du siècle et dont l'influence fut la plus considérable dans cette époque de transition.

J. A. Luthereau.

(*La suite prochainement.*)

PARTIE ARTISTIQUE.

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

GUILLAUME KALF,

PEINTRE HOLLANDAIS, NÉ EN 1630. — MORT EN 1693.

Si l'on voulait donner une définition de l'art, on la trouverait aussi bien dans une cuisine de Kalf que dans un sujet héroïque de Poussin. L'art est aussi présent au fond de ce vase de cuivre doré par la lumière, ou sur les bords de ce gobelet d'argent, qu'au milieu des graves compositions dont l'histoire et la philosophie ont fourni le sujet et la grandeur. Chose étrange et qui tout d'abord peut ressembler à un paradoxe ! celui-là est plus artiste qui n'a

besoin pour faire un tableau de prix que d'un chaudron renversé et d'une botte de poireaux que tel peintre nourri dans le sein des académies et capable de traiter, par exemple, avec des gestes convenus et des figures banales, la continence de Scipion.

Quelle bonne leçon de peinture on pourrait aller prendre devant une simple *cuisine* de Kalf? Et je ne parle pas seulement ici de la peinture proprement dite, de cette touche vive, puissante et grasse qui est celle du maître; je parle aussi des grandes lois de la composition et du clair-obscur. Oui, les grandes lois du clair-obscur et de la composition se pourraient enseigner à beaucoup de peintres d'histoire en présence d'un de ces modestes tableaux où le peintre hollandais met en scène une chaudière écurée et quelques légumes, avec un rayon du soleil. Il serait plaisant de relire à ce propos la poétique de l'art et de prendre pour sujet de la démonstration l'humble mobilier de cette chambre rustique. S'il n'était pas malséant de parler latin dans une cuisine, je dirais gravement avec Dufrénoy :

> Prima figurarum, seu Princeps dramatis ultro
> Prosiliat mediâ in tabulâ ....

Ce qui veut dire que la principale figure doit occuper le milieu de la toile et recevoir la plus vive lumière, tandis que les autres figures doivent être éclairées en proportion de leur importance, par une habile dégradation. Ici quelle est la principale figure, quel est le héros de la scène? C'est une superbe chaudière qui réchauffe au soleil ses parois intérieures et brille de mille reflets caressants. La lumière qui fait chatoyer ce fond de cuivre est elle-même une lumière dorée qui a traversé une fenêtre aux vitres grasses, mêlées de papier jauni. Vient ensuite un vieux tonneau qui sert d'appui à la chaudière et qui a une certaine physionomie attachante. Il est impossible de ne pas s'arrêter aux moindres détails qui caractérisent ce vieux tonneau, un des personnages les plus importants du tableau de Kalf. Toute son apparence de vétusté intéresse : ses douves un peu renflées, ses cercles de fer que la rouille dévore, l'herbe qui pousse çà et là dans les humides fissures de la douve, et jusqu'aux insectes qui se sont logés dans la pourriture du bois. Un énorme chou, une terrine, une botte de poireaux, une écumoire, et quelques oignons à la reluisante pelure, achèvent cette composition, avec un balai pittoresque, un linge posé sur le tonneau et une cruche d'eau d'où s'échappent les pousses d'une plante potagère.

Voyez maintenant s'il est une seule des lois essentielles de la peinture qui ne soit observée rigoureusement : le tableau est riche en détails, mais il n'en est pas moins surchargé; l'ombre légère où l'on aperçoit la trappe du cellier, celle qui s'étend obliquement sur le haut du mur, forment ce qu'on appelle le repos du tableau ; l'ombre plus épaisse du fond de la cuisine redouble la vivacité de la lumière principale et fait valoir les parties brillantes et préférées. Mais quoi! j'oubliais la cuisinière et son chien que le peintre a jetés dans l'ombre du tableau, ne voulant pas sans doute que la nature vivante vînt nuire à l'effet que devait produire son modèle de prédilection : la nature morte. Et du reste, il n'est pas un tableau de Kalf où le rôle principal ne soit réservé aux ustensiles du ménage. Avec un sentiment si juste des principes de l'art, le maître se serait bien gardé d'avancer sur le premier plan des figures qui auraient divisé l'intérêt et fait tort à ses lumineux chaudrons, à ses légumes, à toute la modeste clientèle de son pinceau.

Guillaume Kalf naquit à Amsterdam vers l'an 1630, mais on ne sait pas au juste en quelle année il vint au monde. Il eut pour maître un nommé Henry Pot, bon peintre d'histoire et de portraits, dans l'atelier duquel il passa ses premières années. Les auteurs néerlandais ne disent rien de ses débuts, ni de ses progrès; ils nous apprennent seulement qu'en quittant son maître, notre artiste quitta sa manière, et que, laissant de côté les faits héroïques et les fictions, il plaça sous ses yeux des choux, des fruits, un chaudron, et quelquefois aussi des vases plus précieux. Il restait des journées entières, rapporte Houbracken, devant un citron, une belle orange, un manche de couteau en agate ou en nacre de perle. Les vaisseaux de la Hollande n'apportaient pas des régions lointaines un seul coquillage dont il ne copiât les formes étranges et les splendides couleurs. Mais c'est dans la reproduction des sujets les plus vulgaires, des intérieurs de cuisine, des celliers ou des chambres rustiques, avec leurs meubles et tous les accessoires qui s'y rattachent, que Guillaume Kalf excellait : chaque objet, sous son pinceau ferme et léger tout ensemble, y brille de tons si vrais et si fins, que ses tableaux sont dignes de prendre place parmi ceux des plus grands coloristes, parce qu'ils offrent une application savante des grands principes d'harmonie et de clair-obscur. « Ce maître, dit Lebrun, a été de tout temps très-recher-« ché par les amateurs. Il était peu de collections à Paris « où l'on ne rencontrât de ses ouvrages. Boucher en était « fou. Je me rappelle avoir possédé, ajoute ce savant ap-« préciateur, un de ses tableaux qui pouvait entrer en « comparaison avec les plus beaux d'Adrien Van Ostade. »

A en juger par la simplicité de ses goûts et de ses contemplations, on serait porté à croire que l'intelligence de Kalf devait être peu étendue ; ce fut au contraire un des peintres hollandais les plus instruits et les plus spirituels. Il causait si bien, racontait d'une façon si pittoresque des histoires de son invention, que ses amis restaient souvent des nuits entières à l'écouter.

Aux facultés brillantes de l'esprit, Guillaume Kalf unissait les qualités affectueuses du cœur. Il était toujours prêt à rendre service, quelque perte de temps que son obligeance dût lui causer. Il avait une assez belle figure, un air digne, et ses manières ne manquaient pas de distinction; chose rare à une époque et dans un pays où les peintres passaient presque tout leur temps au milieu de la fumée des cabarets.

Guillaume Kalf mourut le 31 mai 1693, par suite d'un accident déplorable. Houbracken et Weyerman racontent que notre artiste était allé voir un nommé Cornelis Hellemans, marchand d'objets d'art, auquel il avait offert de vendre une série de gravures; nos deux amateurs se donnèrent rendez-vous chez l'artiste pour le lendemain. Le marché conclu et l'affaire réglée, Cornelis pria le peintre de venir chez lui recevoir le prix de ses gravures; mais le lendemain une lettre lui annonça la mort de Guillaume Kalf. En sortant de chez un ami, Kalf s'était laissé tomber sur le pont de Bantem; cette chute fut terrible : transporté

chez lui, il expira quelques heures après. Le poëte Guillaume Van der Hoeven fit pour son tombeau une épitaphe en vers qui nous a été conservée. Elle renferme les plus brillants éloges. L'auteur y dit que Guillaume Kalf savait peindre les vases d'or, les coupes d'argent, tous les trésors de l'opulence, mais que nul trésor n'aurait pu payer son mérite, car il n'a jamais eu d'égal.

Le plus beau morceau de ce maître, dit Descamps, se voyait à Leyde, dans le cabinet de M. De la Court : il représente des vases et un melon coupé en deux... Quelle n'est pas la puissance de l'art! Vous voyagez pour apprendre à goûter les belles choses, vous visitez les cabinets célèbres, vous parcourez les galeries et les musées de l'Europe, et en revenant par la Hollande, vous entendez parler encore d'un chef-d'œuvre. Quel chef-d'œuvre? dites-vous. Et alors, en récompense de tant de sacrifices, pour prix de si longs voyages et de tant de fatigues, l'on vous mène voir une chose que cent fois vous avez vue sur la table de votre maison, sans y regarder autrement, sans l'admirer, une chose que le pinceau de Kalf a rendue merveilleuse... un melon coupé en deux!

Ch. Bl.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Si l'on excepte le Musée du Louvre, qui possède un admirable tableau de G. Kalf, ceux d'Amsterdam, de Dresde et de Copenhague, qui renferment des *nature morte* de sa main, les vases et les chaudrons de ce grand coloriste ne brillent dans presque aucune autre galerie royale. Les artistes et les amateurs l'ont vengé de ce dédain en rendant justice à son mérite et en réservant à ses œuvres une place distinguée dans leurs collections.

Au dire de Descamps, on trouvait de son temps, en Hollande et en Flandre, un grand nombre de tableaux de Guillaume Kalf. Le Brun assure que s'il y avait peu de collections à Paris où l'on ne trouvât de ses ouvrages, en revanche, ils étaient assez rares dans tous les autres pays. Ce célèbre amateur fait remarquer que les tableaux de ce maître ont été souvent copiés, et avec beaucoup de succès, mais que rarement on a rendu les accessoires avec cette finesse de touche qui lui était naturelle.

L'œuvre gravé de Guillaume Kalf se borne à un très-petit nombre de pièces. Nous en connaissons trois par F. Bazan ; ce sont : la *Batteuse de beurre*, le *Bénédicité hollandais*, et la *Cabane ennemie de l'envie*. Veisbrod a gravé d'une pointe spirituelle *un intérieur de cuisine* qui faisait partie de la riche collection de Lebrun.

Les tableaux de Kalf sont en général de moyenne grandeur ; ils sont peints quelquefois sur toile, le plus souvent sur bois.

Par une contradiction que nous ne pouvons expliquer, les ouvrages de cet artiste, malgré leur mérite incontesté, n'ont joui à aucune époque d'une grande faveur dans les ventes publiques. Lebrun, que l'on ne saurait citer trop souvent, fixe le prix d'un tableau de Kalf (en 1791) de 1,000 à 1,200 fr. Cette somme cependant a été rarement atteinte.

En 1745, à la vente du chevalier de Laroque, deux jolis tableaux représentant des poissons, des légumes et quelques ustensiles de cuisine, ne s'élevèrent qu'à 148 livres 10 sous; à celle de M. de Julienne, en 1767, deux autres tableaux d'une composition analogue, mais enrichis de figures, ne furent vendus que 96 livres ; à la vente du cabinet de Randon de Boisset, 1777, *une cuisine* de Kalf fut poussée à 660 livres, un second tableau à 460.

De nos jours, le prix des tableaux de Kalf n'a pas subi de grandes modifications; c'est de la part des amateurs même admiration, mais aussi même retenue.

A la vente du cardinal Fesch, à Rome, en 1845, une chambre rustique fut vendue 313 fr. 50 c, la dépouille d'un cochon 88 fr., et le tableau représentant l'intérieur d'un cellier, 313 fr. 50 c.

Kalf n'a point signé ses tableaux. Nos recherches sur ce point s'accordent avec celles de l'auteur du *Dictionnaire des monogrammes*, Brulliot; cependant il est des catalogues qui indiquent que Kalf a tracé au bas de ses tableaux son nom et l'année où il les a peints.

A PROPOS D'EAUX-FORTES.

L'eau-forte est une des cent formules dont les artistes se servent pour exprimer leurs idées ; malheureusement c'est un des moyens que l'on délaisse, bien qu'il soit le plus charmant, le plus incisif, le plus primesautier de tous. Là, c'est l'artiste tout entier ; il faut que son talent éclate, car il n'est voilé par aucune de ces gazes plus ou moins légères qui permettent aux autres genres de gravure ou de dessins toutes sortes de palliatifs. Dans la lithographie on a les demi-teintes qui aident à cacher la rudesse ou l'inexpérience de la touche; dans la gravure au burin ou sur bois, on a les tailles savantes et pittoresques ; dans l'eau-forte on n'a rien, ou très-peu de chose pour dissimuler son insavoir.

Si l'artiste est gauche ou inexercé, cela se voit de suite ; mais si sa touche est vive, élégante, spirituelle, il peut traduire sa pensée en quelques heures et la revêtir des mille caprices que son imagination lui suggère. Tous les artistes aiment l'eau-forte ; très-peu en font avec quelques succès, parce que les procédés chimiques — inconnus à la plupart d'entre eux, — sont un des obstacles qui s'opposent à une réussite constante. L'artiste n'aime pas à chercher ; tout ce qui sent la pratique mécanique lui fait peur ; il en résulte que ceux qui auraient des dispositions pour en faire se cabrent devant les difficultés matérielles.

— Comment faire *mordre?* quelle est la *dose* de l'eau-forte? comment *reprendre?* comment arrêter ; où est la limite du bien? Ces questions sont autant d'épouvantails qui ont fait reculer beaucoup d'artistes devant un genre de gravure qui est fort recherché des amateurs quand il est exécuté avec la franchise, la souplesse et la naïveté d'un vrai talent.

Quelque jour nous vous dirons tous les essais qui ont été tentés dans ce genre par l'école belge : on sera étonné de la nombreuse quantité d'eaux-fortes qui ont été essayées et des résultats que l'on a obtenus. Ces temps derniers, particulièrement, il y a eu recrudescence; les eaux-fortes de MM. Achard, Harpignies, Kuytenbrouwer, Dillens, Vertommen, et de quelques autres, en tête desquels nous placerons une femme, Mme O'Connell, — ont été cause d'un mouvement ascensionnel qui, il faut bien le reconnaître, a été utile à la vulgarisation de l'école belge au dehors.

Il vient surtout de se révéler dans l'armée deux artistes d'un talent supérieur en ce genre : nous voulons parler de M. le capitaine Viette et de M. le lieutenant Severin. L'un et l'autre de ces artistes viennent de publier, *in petto*, un album sur lequel nous comptons revenir dans un de nos prochains numéros. Peut-être même serons-nous assez heureux pour offrir à nos lecteurs un spécimen de ces ravissants petits modèles de goût, de finesse, de fraîcheur.

L'eau-forte que nous publions aujourd'hui est d'un artiste anversois dont le nom est déjà bien connu dans les arts, non-seulement comme graveur, mais comme peintre. C'est un de ces rares talents qui savent joindre à la puissance de la couleur une exécution sûre, virile et parfaitement intelligente. En continuant à marcher dans cette route, M. Wilhem Linnig peut être assuré de trouver du crédit auprès des véritables connaisseurs. — C'est ce que l'on appelle carrément fait et parfaitement senti.

LES PEINTURES MURALES DE LA CHAPELLE.

L'espace nous manque aujourd'hui pour pouvoir livrer à la publicité un article qui nous a été remis sur les dernières peintures de M. Van Eycken ; nous le publierons dans notre prochain numéro. Nous nous occuperons, en même temps, des peintures que M. Portaels a faites dans une autre chapelle ainsi que de quelques tentatives commencées par M. Wiertz, mais dans une autre direction.

Tout le monde cherche, personne n'a encore trouvé ; nous disons cela, toutefois, sans vouloir porter atteinte au mérite des efforts tentés.

VIE DES PEINTRES BELGES MODERNES.

Très-prochainement nous mettrons sous presse une biographie générale des artistes belges, vivant ou ayant vécu dans le XVIIIe et le XIXe siècles. Ce travail assez considérable, duquel nous nous occupons depuis huit ans, sera fait à un point de vue assez nouveau, pour mériter, nous l'espérons, l'attention des artistes et des hommes de goût. Une très-grande quantité de portraits sera jointe au texte ; les uns gravés sur acier, sur cuivre, sur pierre ou sur bois ; tous seront pris dans cette catégorie d'artistes qui ont eu quelqu'influence sur l'école depuis un siècle et demi, ou se sont particulièrement distingués dans une branche spéciale de leur art.

Nous développerons plus tard tous les détails de cette publication, qui, par sa nature, nous paraît être appelée à jouir d'une grande popularité. Quoique ayant été conçue par un seul, elle n'est pas l'œuvre d'un individu, elle se fera avec le concours et la collaboration littéraire de la plupart des notabilités du pays. Ce sera une suite à Descamps.

Nous prions les personnes ou les artistes qui auraient quelques notes ou quelques communications à nous faire, de vouloir bien nous les adresser avant la mise sous presse.

Notice de M. J.-J. Renier, pensionnaire d'Archis à Rome, sur une Mosaïque de la basilique de Saint-Laurent Hors-des-Murs.

(RAPPORT DE M. ROULEZ.)

« Un jeune artiste belge que le souvenir de la patrie n'abandonne pas au milieu de la capitale du monde chrétien, M. J.-J. Renier de Verviers, pensionnaire d'Archis, visitant la basilique de Saint-Laurent Hors-des-Murs, porta son attention sur la mosaïque qui orne le pavé de la nef du milieu de la partie antérieure de cette église. Croyant y découvrir un monument relatif à notre histoire et le supposant tout à fait inédit, il en exécuta deux dessins, l'un à la plume et l'autre colorié. Ce sont ces pièces qu'il adresse à l'Académie, accompagnées d'une notice explicative.

« Au milieu de la mosaïque sont représentés deux chevaliers armés de toutes pièces et montés sur des chevaux caparaçonnés à leurs armes ; leurs lances sont surmontées de bannières armoriées. M. Renier reconnaît dans ces chevaliers deux comtes de Flandre, Robert de Jérusalem et son fils Baudouin VII, et allègue des raisons historiques qui lui paraissent expliquer l'existence dans cette église d'un monument consacré à leur mémoire.

« L'opinion de l'auteur est basée sur l'hypothèse que c'est l'écusson de Flandre qui figure sur la mosaïque. Mais cette hypothèse ne saurait être admise. En effet, ces armoiries nous montrent un champ de sable à la bande d'or accompagnée de deux lions rampants d'argent, tandis que l'écusson de Flandre a un champ d'or au lion rampant de sable. Non-seulement l'opinion de M. Renier n'est pas fondée au point de vue héraldique, elle est, en outre, en contradiction avec le témoignage de Panvini (*). Selon cet écrivain, le pavé de cette partie de la basilique de Saint-Laurent fut exécuté aux frais de nobles romains ; et il est vraisemblable que les deux chevaliers représentés sur la mosaïque sont les donateurs eux-mêmes.

« Quoique ce monument n'ait nullement trait à notre histoire, l'Académie pourrait attacher quelque intérêt à le publier, si, comme le pense l'auteur, il était entièrement inédit. Mais la publication en a été faite depuis longtemps par Ciampini (**), dont la gravure toutefois pourrait bien être moins exacte que le dessin de M. Renier avec lequel elle offre quelques légères différences.

(*) *De septem urbis ecclesiis*, Rom. 1570. Cf *Beschreibung der Stadt Rome*, an Platner, Bunsen, etc. III, 2, p. 321.

(**) *Vetera monumenta*, P. I, tab. XXXI, fig. 1, Rome, 1690.

« Je n'ai plus qu'une seule observation à ajouter : c'est relativement à la rédaction, de la notice qui laisse beaucoup à désirer.

» Par les considérations qui précèdent, j'ai l'honneur de proposer à la classe des beaux-arts de se borner à voter des remercîments à l'auteur de la communication. »

La classe adopte les conclusions de ce rapport, auxquelles ont adhéré les deux autres commissaires, MM. Navez et Van Hasselt.

HISTOIRE DE L'ART.

M. Éd. Fétis donne lecture d'une nouvelle notice développant, d'après le désir de la classe, le plan qu'il voudrait voir suivre pour donner un aperçu de l'état des arts en Belgique depuis 1830.

Quelques membres, tout en approuvant les vues de l'auteur, voudraient qu'on remontât un peu plus haut et que l'on s'attachât à suivre, dès son origine, l'impulsion récente imprimée aux arts en Belgique, impulsion dont la révolution de 1830 est venue activer le développement.

M. Ed. Fétis déclare ne pouvoir se rallier à cette demande, et retire la proposition qu'il a déposée.

Nouvelles des arts et de la littérature.

« Le public est admis à voir en ce moment dans l'atelier de M. Wiertz, au quartier Léopold, un nouveau tableau que M. Slingeneyer vient d'achever, et qui est commandé, croyons-nous, par le gouvernement. Cette toile de grande dimension dont le sujet est une bataille, perd considérablement par le voisinage des œuvres colossales de M. Wiertz entre lesquelles il est placé. Près des géants du *Patrocle* et du *Triomphe du Christ*, le tableau de M. Slingeneyer a un aspect en quelque sorte mesquin. »

Telle est la note qui a été insérée dans la plupart des journaux il y a quelques jours. Malheureusement, il n'y a là qu'une affreuse mystification que M. Slingeneyer, lui-même, a rectifiée dans les journaux qui l'avaient annoncée.

MM. Fraikin et Ysendyck viennent de partir pour Paris, aux frais du gouvernement, à l'effet de vérifier où en est l'exécution de la statue de Roland de Lattre, que termine en ce moment M. Frison, et qui doit orner le parc de Mons.

Au moment de mettre sous presse nous apprenons que ces deux artistes sont revenus de leur mission et vont faire leur rapport.

On dit que plusieurs propriétaires des magnifiques maisons de la place de l'Hôtel de ville de Bruxelles ont l'intention de faire replacer sur le faîte de ces bâtiments les divers ornements qui furent renversés par les sans-culottes. Tels sont la statue équestre en bronze du prince Charles de Lorraine, que la corporation des brasseurs avait érigée sur l'hôtel qui est actuellement la propriété de M. Waefelaer ; le phénix en pierre qui surmontait l'établissement de *la Louve*. Par allusion à la reconstruction de tous les édifices qui souffrirent du bombardement de 1695 : Bruxelles renaît de ses cendres.

Le hasard vient de mettre au jour une curiosité artistique dans l'église du Béguinage à Tongres. En époussetant l'édifice, les ouvriers ont fait tomber des parcelles de plâtre qui ont décelé en différents endroits, sous le badigeon, des peintures murales d'une composition assez estimable pour mériter d'être conservées. Trois des arcades des bas côtés de droite offrent des sujets tirés de la vie du Sauveur ; il est à supposer qu'ils représentaient les *Stations* et qu'ils occupaient tout le pourtour de l'église. Une chose remarquable que l'on constate, avec quelque attention, dans l'une de ces compositions, c'est une double peinture dont l'une, beaucoup plus ancienne que l'autre, a été cachée sous celle-ci et porte un caractère visiblement byzantin. M. le curé du Béguinage, dont le zèle éclairé en cette circonstance mérite les plus sincères éloges, a fait surseoir au badigeonnage qu'on était en train d'opérer, jusqu'à ce qu'on ait des renseignements précis sur la possibilité de conserver les fresques que l'on vient de découvrir et sur le procédé à employer à cet égard avec le plus de succès.

PARTIE LITTÉRAIRE.

UN MISSIONNAIRE D'UNE NOUVELLE ESPÈCE.

Tous les apôtres de la civilisation ne sont pas en Chine, dans la Cochinchine ou dans la Corée ; tous ne vont pas évangélisant les sauvages et les convertissant à la religion catholique ; il en est d'autres, dont la mission est, je ne dirai pas plus belle et plus glorieuse, — parce qu'il n'en n'existe pas au-dessus de celle exercée par ces illustres martyrs de la foi, — mais dont la part prise au mouvement progressif de la civilisation, dans un autre ordre d'idées, est non moins considérable. Les uns travaillent pour la foi, les autres pour la science ; les uns fondent le domaine de Dieu, les autres élargissent le domaine de l'intelligence en établissant des rapports entre les peuples civilisés. M. Vattemare est du nombre de ces derniers ; et si vous l'interrogez sur les difficultés de la mission qu'il a entreprise, il vous répondra qu'il a eu beaucoup plus de peine à convertir à son idée les *sauvages d'Europe* que les sauvages de la Louisiane, de la Pensylvanie, du Missouri ou du Canada.

Ceci posé on nous demandera sans doute : mais quel est donc ce M. Vattemare ? — M. Vattemare est un artiste habile que des succès incontestables ont porté jadis au faîte de la grandeur et qui, tout en se reposant dans sa gloire, a trouvé qu'il n'avait pas encore assez fait pour l'art et pour lui-même. Il a retourné ses idées vers un autre but, comme autrefois il avait retourné sa face sous mille formes variées ; et après avoir conquis les sourires des rois et les guinées des peuples des deux mondes, il a voulu les conquérir à l'une des idées les plus grandes et les plus généreuses qui soient sorties du cerveau d'un homme ; il a voulu les amener à établir entre eux des liens d'internationalité intellectuelle. En plus d'une circonstance l'artiste est venu en aide au philanthrope, et *le mime Alexandre* a protégé plus d'une fois de son manteau, Vattemare le civilisateur.

De là est né l'échange international des objets d'art et de science entre tous les peuples.

L'idée trouvée ce n'était pas tout ; il fallait la faire réussir et c'était là que les difficultés paraissaient insurmontables ; tellement insurmontables que les esprits les plus pratiques ne l'envisageaient qu'à travers un voile, tout en l'admirant et l'encourageant. Ainsi, neuf ans après sa conception, — le 22 janvier 1839, — quand l'Autriche, la Prusse, la Russie et la Bavière l'avaient déjà acceptée ; quand les chambres françaises en étaient saisies pour la seconde fois, M. Thiers lui écrivait : « Votre projet d'échange entre tous les pays est un projet fort beau, fort utile, et je fais des vœux pour son succès. Mais je crains fort les difficultés matérielles que vous ne manquerez pas de rencontrer. Toutefois, avec de la persévérance vous pourrez réussir, et vous n'en manquerez pas. Il en faut quand on tente une entreprise aussi difficile.»

Rien, en effet, n'avait rebuté M. Vattemare. Il s'était dit, avec raison, que le vieux monde était assez blasé, — même sur les idées généreuses, — qu'il fallait le laisser dormir en repos jusqu'à ce qu'il s'éveillât au bruit que ferait au loin l'idée française acceptée avec enthousiasme par les populations virginales du Nouveau Monde. Il résolut donc d'aller les convertir avant d'expérimenter sur le vieux, et en quelques années il eut conquis à sa pensée tous les États de l'Union américaine. Ce qui a été tenté et réalisé dans toutes les contrées par M. Vattemare est incroyable.

Mais avant d'entrer dans les détails, faisons une revue rétrospective et regardons un peu ce qui s'était passé en Europe. Nous avons déjà dit que l'Autriche, la Prusse, la Bavière et la Russie avaient approuvé hautement et officiellement l'idée d'Alexandre Vattemare. Voyons comment cette idée lui était venue et par quelle succession de circonstances bizarres elle a gagné dans son esprit. C'est lui-même qui parle :

« Grâce à l'état que les circonstances des temps (en 1814) me firent adopter, je fus à même de satisfaire mon goût pour les sciences et les arts. Cette carrière m'obligeant à voyager et me conduisant d'années en années dans les grandes capitales de l'Europe, j'employai mon loisir à visiter les bibliothèques publiques et les collections particulières. Peu de temps me suffisait pour acquérir la connaissance exacte de tout ce qu'elles renfermaient de rare et de précieux. Souvent même je découvris des objets d'art et de curiosité, dont l'usage était ignoré de ceux qui les possédaient, et qui souvent pour eux n'étaient qu'objets de simple curiosité, tandis qu'ils auraient été d'une utilité indispensable dans les pays d'où ils avaient été enlevés par des circonstances souvent inexplicables. Ainsi, je trouvai à Aix, en Provence, dans la bibliothèque de la ville, quinze manuscrits sur la ville de Lyon, douze sur la ville de Paris, cinq sur la ville de Metz, trois sur la ville de Strasbourg, six sur la ville de Genève, etc. Je découvris plus tard que les bibliothèques de Lyon, Paris, Metz, Strasbourg et Genève possédaient des documents concernant l'histoire d'Aix et de la Provence ; dans la bibliothèque de Lille se trouve le premier volume de l'histoire des ducs de Bourgogne ; Breslau contenait le plus beau manuscrit de Froissart ; — Munich possède le *cinquième* volume manuscrit d'un roman de chevalerie dont les *quatre* premiers sont à la bibliothèque de l'arsenal de Paris ; enfin j'acquis la preuve que presque toutes les archives de la maison de Savoie se trouvaient à Dijon. Un tel état de choses demandait des réformes. Ce fut alors que la pensée de faire des échanges internationaux m'apparut comme un des plus grands bienfaits de la civilisation.

» Pour les grands dépôts publics les avantages étaient bien plus grands encore. J'acquis la preuve, vers 1830, que :

Munich	possédait	200,000	doubles.
Iéna	»	12,000	»
St-Pétersbourg	»	54,000	»
Bruxelles	»	40,000	»
Vienne	»	75,000	»
Paris	»	500,000	»

» A dater de cette époque je marchai vers un but déterminé et je n'eus pas de plus ardent désir que de le réaliser. J'engageai d'abord tous les États du Nouveau-Monde dans la croisade et je revins à Paris armé de toutes pièces, en prouvant que mon idée avait été embrassée avec enthousiasme par tous les peuples. Déjà mes relations étaient immenses et j'avais l'adhésion personnelle de tous les souverains de l'Europe.

» En 1833, M. P. Lichtentaler, directeur de la bibliothèque de Munich, m'écrivait : « Ne vous serait-il pas possible, monsieur, par vos connexions à Paris d'engager l'adminis-

tration des beaux-arts à entrer en échange avec notre bibliothèque? »

En 1834, S. M. l'empereur de Russie ayant pris connaissance de son projet lui fit dire par M. Mordvinoff qu'il approuvait son idée, et qu'il voulût bien lui donner un programme où elle serait développée tout entière.

A la même époque le comte Dietrichstein préfet de la bibliothèque impériale de Vienne lui écrivait : « Un objet bien désirable pour moi serait le catalogue des coins conservés aux musées monétaires de Saint-Pétersbourg, Stockholm et Copenhague afin de pouvoir demander et faire frapper les médailles et monnaies de ces pays qui manquent au cabinet impérial. »

La Prusse ne resta pas en arrière; des lettres sont échangées par suite du projet, et le 27 janvier 1834, M. le comte Charles de Brühl, intendant général des musées du royaume de Prusse, lui répondit au nom de son souverain :

« Monsieur, je m'empresse de vous prévenir que le roi a daigné accéder à la proposition que vous avez adressée à Sa Majesté, concernant l'échange des doubles des différents médailliers et cabinets d'antiquités de l'Europe, et qu'elle a chargé M. le ministre d'Altenstein de lui présenter le rapport que j'adresserai à ce sujet à son Excellence. »

On a eu raison de le dire, « *c'est du Nord aujourd'hui que nous vient la lumière,* » car la France n'accepta l'idée de Vattemare que deux ans après. La première pétition adressée aux Chambres en 1835, resta sans effet, bien que les rapporteurs nommés par les deux Chambres, — M. Guizard à la Chambre des députés, M. le duc de Fesenzac à la Chambre des pairs, — eussent émis une opinion parfaitement favorable.

A la Chambre des députés, M. Guizard avait déclaré : « Que la commission ne pouvait méconnaître les résultats importants qu'on devait raisonnablement se promettre de l'application du système proposé; qu'elle y voyait l'avantage immense pour nos bibliothèques si pauvres en livres étrangers, de se compléter sous ce rapport au moyen de leurs doubles, et que, se bornât-on à faire l'application de ces idées aux établissements nationaux, il y aurait là encore, promesse certaine d'une vie nouvelle pour nos bibliothèques.

A la Chambre des pairs, M. le duc de Fesenzac s'exprimait d'une manière non moins encourageante.

« L'objet de la pétition est important, — disait-il, — et l'exécution en serait éminemment utile : d'immenses richesses sont ensevelies dans les bibliothèques, dans les musées, dans les dépôts d'archives de divers pays de l'Europe. C'est une grande et noble pensée que d'unir ainsi les diverses nations par un commerce de richesses littéraires et scientifiques, et d'ouvrir entre elles des négociations d'un nouveau genre, dignes de la civilisation de notre siècle.

» On peut compter sur le concours loyal et éclairé des gouvernements étrangers, — ajoutait le rapporteur, — M. Vattemare en a reçu plus d'une assurance, et, déjà plusieurs offres particulières d'échange sont arrivées à la bibliothèque du roi. *Le moment paraît favorable* pour s'occuper sérieusement de ce travail. »

Malgré ces généreuses paroles et les efforts de beaucoup d'hommes intelligents, aucune suite ne fut donnée à ce projet; il fallut que trois ans après (2 février 1839), M. Vattemare stimulât le zèle des Chambres et l'amour-propre national par une nouvelle pétition flanquée de tous les documents et de toutes les lettres des gouvernements d'Autriche, de Prusse, de Russie, de Bavière, etc.

Pendant ce temps-là la presse avait mûri l'idée, et voici comment le *Journal de l'Instruction Publique* en France, appréciait les services qu'il rendait alors à la science :

« M. Alexandre V. est un artiste dramatique dont l'Europe entière a pu apprécier le talent. Depuis 15 ans il a parcouru toutes les capitales et partout il a su dérober quelques heures au théâtre pour les donner à la lecture des manuscrits, à la visite attentive des bibliothèques et des musées, à l'étude des monuments, des médailles et de tous les objets d'art. L'on s'étonnait de trouver dans ce comédien si spirituel et si varié, un antiquaire, un bibliophile, un numismate. Sa science des manuscrits lui méritait l'estime de Godfried Herman, le Boissonnade de l'Allemagne *. Peu à peu sa réputation et son crédit s'établissent dans un monde qui semble d'abord si étranger à ses habitudes. Chacun lui ouvre son cabinet, s'éclaire de ses conseils, se recommande à ses bons offices; il sert d'intermédiaire entre l'archiduc Antoine, frère de l'empereur d'Autriche; M. Arneth, conservateur du cabinet des antiques de Vienne, et M. Vosberg savant archéologue de Berlin.

» Il s'aperçoit qu'il y a dans la *suite du Bas-Empire* de M. le duc de Blacas deux Eugenius et pas de Michel III, tandis que chez le général *Rühl de Lilienstern* à Berlin, il sait qu'il y a deux Michel III et pas d'Eugenius; il s'empresse de négocier l'échange au profit des deux cabinets qui se complètent l'un par l'autre, et il reçoit des lettres de félicitation de tous les deux.

La plupart des États de l'Europe une fois conquis à son idée, il lui restait le Nouveau-Monde à pressentir; c'est ce qu'il fit en 1839, peu de temps après sa seconde pétition aux Chambres françaises. Nous connaissons déjà l'opinion des deux rapporteurs, et c'est de là que part la série non interrompue de ses triomphes. Les choses vont vite en Amérique.

Débarqué à New-York le 29 novembre 1839, il adresse de suite une pétition au Congrès pour la réalisation de son système international d'échange, et la proposition faite à ce sujet est immédiatement appuyée par une pétition du peuple.

Le succès ne se fit pas attendre. Des comités furent nommés; et le 27 juin 1840, — sept mois après son débarquement, — un bill fut rendu pour autoriser l'application du système proposé. Il est ainsi conçu :

« *Résolu par le Sénat et la Chambre des représentants des États-Unis d'Amérique, assemblés au Congrès:*

1° Que le bibliothécaire avec l'autorisation du comité de la bibliothèque est autorisé à échanger les doubles qui existent dans la bibliothèque.

2° Qu'il est autorisé de même à échanger les documents officiels.

3° Qu'à compter de ce jour (17 juin 1840), *cinquante exemplaires* des documents publiés par ordre des deux

* Il lui écrivait en 1834 : « Si, comme je l'espère et je le désire, vous réussissez à tirer de la poussière et de l'oubli où ils se trouvent maintenant, l'immense quantité d'objets scientifiques qui existent dans beaucoup d'endroits, en plusieurs exemplaires, et que vous les rendiez accessibles à ceux qui en manquent jusqu'à présent, vous vous acquerrez un mérite peu commun pour les progrès de la civilisation dans tous les pays qui participent à cette institution. »

Chambres seront imprimés et reliés pour être échangés avec les puissances étrangères.

Passé à la Chambre des Représentants le 10 juillet 1840.

Approuvé par :

Martin Ven Burrn,
Président des États-Unis.

Pendant que l'on élaborait ainsi son projet à New-York, notre voyageur était parti pour la Havane, où son idée, à peine exposée, est adoptée avec enthousiasme par la *Société patriotique*. De là il se rend à la Nouvelle-Orléans, s'adresse à la législature et se voit comme à New-York soutenu par une pétition populaire. En trois jours un bureau est organisé et une somme annuelle de 6,000 dollars (30,000 fr.) est mise à sa disposition par un décret du Sénat. De retour à New-York, M. Vattemare se rend à Albany, capitale de cet État; le 2 mai, trois jours avant l'ajournement de la législature, il présente son projet au Sénat; on nomme, séance tenante, une commission pour l'examiner, et le soir du même jour, les deux Chambres convoquées en assemblée générale, l'adoptent à l'unanimité. Le résultat de ce vote est la création d'une bibliothèque et d'un musée national avec une dotation de 1,200 dollars affectés annuellement à leur entretien.

M. Vattemare a successivement visité tous les États de l'Union, et partout mêmes sympathies, mêmes succès. L'enthousiasme américain pour cette pensée éminemment civilisatrice se manifeste sous des formes qui varient suivant l'esprit dominant dans chaque localité. Ici, il est religieux et se traduit en prières et en messes solennelles; là, il est politique et se nourrit de souvenirs et d'espérances, dont l'écho lointain doit encore sembler à la France une douce récompense de ce qu'elle a fait autrefois pour le Nouveau-Monde. Sans parler du Canada où notre missionnaire scientifique s'est montré; dans toute l'étendue de l'Union, du Mexique au golfe St.-Laurent, nous dirons qu'en moins de deux ans, M. Vattemare avait obtenu des États de la Louisiane, du Maine, du Maryland, du Massachussets, de la Pensylvanie, de l'Indiana, de l'Illinois et de la Virginie, des décrets semblables à ceux de New-York, de la Havane, de Boston, de Baltimore, de Montréal, de Québec, etc. A Montréal on pousse l'enthousiasme jusqu'à voter une messe solennelle avec *Te Deum* d'actions de grâces!..

Nous citerons, comme dernière expression de la toute puissance de cette idée, une lettre adressée de Washington à M. Vattemare, par le chef de ces sauvages qu'on désigne sous le nom de Peaux-Rouges. Elle mérite d'être conservée.

« Mon cher monsieur, cédant à votre désir, je vous adresse de grand cœur mon opinion concernant la race rouge et ses rapports avec les blancs. Je désire ardemment que des sentiments de fraternité et d'amour chrétien puissent s'établir entre notre peuple et ceux qui se trouvent autour de lui. Toutes mes prières, tous mes travaux tendent à donner à mes compatriotes tous les avantages de la vie civilisée, en les conservant purs des vices qui en découlent. Je voudrais en même temps qu'ils conservassent précieusement la vigueur naturelle au caractère indien, cet amour d'indépendance et ce pur sentiment d'honneur qui, seuls, peuvent permettre à l'homme de réclamer le rang de roi de la création.

» Recevez mes vœux sincères pour le succès des démarches que vous faites dans le but de répandre parmi les hommes le bonheur et le savoir.

» Ross, chef des Chirokees. »

C'est armé de ces documents et escorté de ces magnifiques succès que M. Vattemare est rentré en France. En 1842 il adressa une nouvelle pétition aux Chambres, laquelle eut pour résultat d'obtenir un crédit annuel de 3,000 francs, destiné à parer aux premiers frais des échanges. *La société des gens de lettres* de Paris, qui s'était tenue jusqu'alors sur la réserve, s'émut enfin, et elle formula un rapport des plus favorables, le 11 avril de la même année, où nous remarquons le passage suivant : « Nous ne pouvons donc nous contenter de dire comme l'assemblée de Clinton-Hall (1) que le plan de M. Vattemare est digne de l'attention de tous les gouvernements; nous vous proposons d'ajouter à cette déclaration que M. Vattemare, comme négociateur et comme donateur, a bien mérité de la civilisation et de son pays. »

Dès ce moment le système fut adopté, non-seulement en principe mais en réalité. L'Amérique avait fait le premier pas; les États du Nouveau-Monde avaient envoyé une multitude de documents et de choses précieuses, on ne pouvait donc plus reculer sans faire preuve de mauvais vouloir. M. Vattemare, en effet, était revenu avec plus de 1,200 volumes d'ouvrages importants, avec des cartes géographiques, des herbiers et des objets d'histoire naturelle qui furent répartis dans les différentes collections publiques. On répondit immédiatement à l'appel; les ministères, les administrations publiques entrèrent dans le mouvement avec d'autant plus d'empressement que leur réserve avait été plus grande. La Chambre des pairs donna 120 volumes de documents émanés de la pairie pour le sénat des États-Unis; la Chambre des députés ajouta 3,000 francs à son budget pour parer aux frais que nécessiteraient les transports; le conseil municipal de Paris entra en relation d'échanges avec New-York, Boston, Baltimore, Wasingthon, etc., si bien qu'en 1846 le mouvement général des choses échangées avait été déjà, entre la France et le Nouveau-Monde de :

7,000	volumes.
316	cartes géographiques.
240	gravures.
150	médailles.
2	plans en relief.
5	caisses de minéraux.

Plus, un morceau de fer oxydulé des montagnes du Missouri, ayant plus de 0,66 de diamètre, pesant 1,250 kilog.; une très-notable quantité d'herbiers qui furent distribués dans la plupart des grands établissements publics, selon le vœu des donataires.

Enfin, vers la même époque, le roi Louis-Philippe sanctionna ce grand système général d'échanges par un arrêté royal ainsi conçu ;

« LOUIS-PHILIPPE ROI DES FRANÇAIS à tous présents et à venir salut;

» Sur le rapport de notre ministre secrétaire-d'État au département de l'intérieur;

» Nous avons ordonné et ordonnons ce qui suit :

(1) Cette assemblée eut lieu le 20 mai 1849. Le peuple américain convoqué en assemblée générale déclara qu'il témoignait la plus haute et la plus reconnaissante estime pour M. Vattemare et que son plan était digne de fixer l'attention de tous les hommes éclairés.

» Article 1er. — Un exemplaire, papier fin, du grand ouvrage de l'Égypte est donné à l'Institut national des Etats-Unis d'Amérique.

» Art. 2. — Notre ministre secrétaire d'État, au département de l'intérieur, est chargé de l'exécution de la présente ordonnance.

» Fait au palais des Tuileries, le 5 avril 1845.

Signé LOUIS-PHILIPPE.

Par le roi : T. Duchatel, par ampliation : Ant. Passy.

Malheureusement, les catastrophes politiques auxquelles nous avons assisté ces dernières années ont ralenti ce grand mouvement d'échanges internationaux, — du moins en ce qui concerne la France. — Il est vrai que M. Vattemare s'est amplement dédommagé ailleurs et que son immense activité s'est révélée sur divers points. Partout où il a passé, l'apôtre civilisateur des échanges a élargi le cercle de son idée en faisant partout des néophytes et revenant toujours au point central — Paris, — chargé de ses glorieux trophées, c'est-à-dire d'une colossale cargaison de livres et d'objets d'art de toute nature, destinés à être répartis dans tous les Etats du Nouveau Monde.

Depuis 1846, le mouvement des échanges a été considérable. Pendant ces quatre dernières années — 1845-1850 — il est monté à :

54,302 volumes.
2,414 cartes et plans.
1,735 médailles.
15 caisses de minerais.
137 oiseaux du Chili et de l'Amérique du nord, de l'Asie, etc.; des herbiers, des reptiles, des poissons, des animaux vivants, des caisses de céréales et de graines ; de nombreux dessins ; la spécification des inventions les plus remarquables et les plus utiles à l'humanité, brevetées aux États-Unis ; six modèles des plus beaux vaisseaux de guerre des États de l'Union, de nombreux échantillons de bois des forêts de l'Amérique du nord, de la Californie et de la république de Liberia en Afrique ; ajoutez à cela la collection des étalons des poids, mesures et balances du Nouveau-Monde (estimée sur expertise faite par ordre du ministre du commerce de France à 17,000 francs), des ouvrages d'une valeur considérable, et vous aurez une idée approximative des efforts tentés par M. Vattemare pour rattacher toutes les civilisations modernes à un lien commun.

Aujourd'hui le chiffre des échanges dépasse plus de cent mille, sans compter les nombreux volumes qui encombrent les bureaux de l'agence centrale, prêts à être expédiés dans toutes les directions.

Se présente-t-il en Hollande, vite le ministre de l'Intérieur s'empresse de lui répondre, à la date du 17 avril dernier :

« Secondé, par la sympathie et par l'empressement qu'a » excité partout, à ma grande satisfaction, votre dévouement à la cause de la république des lettres, le gouvernement pourra donner plus d'extension à ce qu'il a déjà » fait en faveur de votre entreprise. Un nombre considérable d'ouvrages publiés par son ordre vient d'être de » nouveau rassemblé pour être mis à votre disposition ; le » tribut des sociétés savantes et des particuliers augmentera » sous peu cette collection.

» Afin de faciliter les échanges et de vous témoigner en » même temps combien le gouvernement apprécie vos louables efforts pour faire participer chaque nation aux trésors de la civilisation, j'ai l'honneur, au nom du Roi, de » vous conférer par la présente le titre et les fonctions » d'agent pour les Pays-Bas.

» Vous verrez, monsieur, dans cette distinction, un » moyen d'assurer de plus en plus l'accomplissement de » votre but noble et élevé.

» *Le ministre de l'intérieur*,

» Thorbecke. »

Le 24 avril, le ministre des finances donnait des ordres au directeur des Douanes à Rotterdam, pour admettre en franchise de droits les objets destinés aux échanges internationaux.

Nous devons le dire, à l'honneur de la Hollande, peu d'États sont entrés dans le mouvement intellectuel avec autant d'énergie. Elle a donné, entre autres choses, dix exemplaires du beau *Traité sur l'histoire naturelle des possessions coloniales néerlandaises*, 3 vol. in-fol. ; 4 exemplaires des *Monuments Égyptiens du musée néerlandais d'antiquités ;* 8 exemplaires du *Voyage en Circassie*, par le chevalier Taibout de Marigny, etc., etc.

Depuis deux mois, M. Vattemare est sur le sol belge ; l'accueil le plus bienveillant lui a été fait et l'empressement de M. le ministre de l'Intérieur, de MM. les questeurs des Chambres, du conservateur de nos bibliothèques, n'a pas été moindre. Le 29 juin M. Rogier lui a écrit :

« Monsieur, je vous prie de recevoir les remercîments du gouvernement, pour les publications que vous m'avez offertes au nom des États de New-Yorck et de Massachussetts, ainsi que de la part de M. le directeur du bureau des patentes du gouvernement général des États-Unis d'Amérique.

» En m'adressant ces publications, vous exprimez le désir que la Belgique s'associe au système d'échange que vous êtes parvenu à établir entre les divers gouvernements de l'Europe et les États-Unis ;

» Pour satisfaire à ce désir, je viens de donner des ordres pour que les documents imprimés, livres, médailles, etc., dont mon département peut disposer, vous soient remis.

» Vous pouvez vous adresser également à MM. mes collègues, et je ne doute nullement de leur empressement à coopérer, de leur côté, à l'œuvre de propagation intellectuelle que vous poursuivez avec tant de zèle et de dévoûment.

» Recevez, monsieur, l'assurance de ma considération distinguée,

» *Le ministre de l'intérieur*,

» C. Rogier. »

M. Vattemare a reçu, en effet, de MM. les ministres de la guerre, des finances et des travaux publics les assurances les plus formelles ainsi qu'une grande quantité de documents officiels importants. Un grand nombre d'éditeurs belges se sont associés à cette œuvre de diffusion intellectuelle, si bien que les salles qui ont été mises à la disposition de M. Vattemare dans le Palais de la Nation, sont encombrées d'une multitude de volumes qui iront répandre au loin la

renommée des éditeurs belges. Abstraction faite du point de vue philanthropique, cet échange est on ne peut plus favorable aux développements du commerce international, car il peut établir des relations profitables à tous les intérêts industriels du pays.

Une chose remarquable, c'est la sympathie universelle qu'a rencontrée cette idée grandiose; les gouvernements les plus absolus comme les plus démocratiques en ont compris la nécessité: les hommes les plus distingués de tous les pays de l'ancien et du nouveau monde, — non-seulement dans les sciences, les lettres, les arts, le commerce, l'industrie, — l'ont approuvée, mais encore le clergé qui y a vu de nouveaux moyens de propagande l'a encouragée.

« Cette œuvre, — écrivait Mgr de Quelen à M. Vattemare, — cette œuvre qui tend à créer de nouveaux liens de sociabilité entre les peuples, sera l'ouvrage du temps; considérée sous ce point de vue, il serait à désirer qu'elle fût confiée à quelqu'un de ces corps ou à l'une de ces sociétés savantes qui ne meurent point et qui sont plus en état que des particuliers de poursuivre et d'obtenir des résultats complets. »

Le vénérable prélat avait parfaitement raison, et tout en rendant justice aux immenses services rendus à la science et à la civilisation par M. Vattemare, il avait compris ce que pourrait produire une telle œuvre entre les mains d'une association puissante, fondée sur des bases durables.

Si, au point de vue intellectuel, l'idée a été comprise et encouragée par tout le monde, il n'en est pas de même de l'idée commerciale, car beaucoup de personnes se demandent où se trouvent les germes d'une association industrielle quelconque? On pense bien que, tout en faisant de la philanthropie à l'avantage de l'humanité, M. Vattemare ne vit pas de l'air du temps: on pense bien qu'il n'a pas traversé deux fois le Nouveau Monde dans toute son étendue, visité presque toutes les capitales de l'Europe, à ses risques et périls; qu'il n'a pas envoyé des centaines de caisses et des millions de kilogrammes de volumes aux États-Unis d'Amérique, aux États-Romains, à la Belgique, à la Hollande, à la Prusse, à l'Autriche, à la Suède, à la Russie, à l'Espagne, au Portugal, à la Grèce, à la Turquie, à la Bavière, aux Indes-Orientales, au Chili, etc., en payant de sa poche les frais de transport, de douanes, d'emballage, d'aller et de retour? On pense bien qu'il ne supporte pas seul les frais immenses d'une correspondance européenne, dont *l'agence centrale de Paris* est le point culminant? On ne peut pas supposer un homme assez fou, ni des gouvernements assez peu éclairés et assez privés du sentiment de leur dignité nationale pour accepter de tels sacrifices. Non, il n'en est pas ainsi; M. Vattemare après avoir épuisé sa fortune particulière reçoit annuellement la juste récompense due à ses incommensurables travaux. Là encore le Nouveau Monde, qui avait pris l'initiative des échanges, a également pris les devants pour récompenser le missionnaire ardent, de ses peines et de ses fatigues. Presque tous les États de l'Union ont *voté* un petit budget annuel destiné à payer les frais de l'agence centrale, ainsi :

Les États du Maine ont voté annuellement			300	dollars.
»	du Vermont	»	160	»
»	de New-Yorck	»	850	»
»	de la Virginie	»	500	»
»	de la Caroline du Nord	»	300	»
»	de la Caroline du Sud	»	300	»
»	du Massachussetts	»	500	»
»	de Rhodes-Island	»	200	»
»	du Connecticut	»	200	»
»	du New-Hampshire	»	250	»
»	du New-Jersey	»	500	»
»	de Laware	»	100	»
»	du Congrès Américain	»	1,500	»
			5,260	dollars.

Ce petit budget doit être *voté* annuellement par les Chambres. Nous devons dire également, à l'honneur de presque tous les États de l'Europe, que de semblables mesures financières ont été prises pour faire face aux dépenses considérables que nécessite un ensemble d'échanges aussi important. Comprend-on maintenant ce que serait une telle opération entre les mains d'une société? Notez bien que nous n'entendons en rien vicier le côté moral de l'œuvre; nous considérons, au contraire, une association de cette nature, comme destinée à la porter à son plus haut point de splendeur, d'utilité et de moralité publiques.

Non, cette œuvre ne doit point périr; M. Vattemare a tracé le premier sillon; c'est à l'Europe chrétienne et civilisée qu'appartient l'honneur de suivre cette trace et de féconder le champ.

J.-A. Luthereau.

MES PREMIERS VERS *.

A MON AMI ALPHONSE D*******.

Naguère, en parcourant le vallon solitaire
Où l'instinct de nos cœurs nous menait tous les jours,
Ami, tu me parlas comme un frère à son frère;
C'est ainsi que d'ailleurs tu me parles toujours.

Les faucheurs fatigués regagnaient le village,
Les échos répétaient les sons plaintifs du cor;
Un beau soleil couchant, traversant le feuillage,
Aux arbres des forêts mettait des feuilles d'or.

On entendait encor le doux bruit des clochettes
Qu'attache le berger au cou des blancs agneaux,
Ou les cris des bouvreuils et des sveltes fauvettes
Qui volaient à leur nid de rameaux en rameaux.

Mais bientôt le vallon se remplit de silence;
Nous n'entendîmes plus que le bruit de nos voix,
Que ces vagues rumeurs qu'affaiblit la distance,
Que l'haleine des nuits qui passait sur les bois.

En ce moment, assis au pied d'un chêne antique
Près duquel murmurait un limpide ruisseau,
Rêveurs, nous regardions d'un œil mélancolique
Les étoiles du soir qui se miraient dans l'eau.

(1) Voici encore une muse qui se produit dans notre pays, nous sommes heureux de lui tendre la main. Cet essai pourrait bien être un coup de maître; aussi quand on se pose de cette façon dans le monde littéraire on s'engage profondément. Nous attendons donc M. Jules Bailly avec quelque nouveau morceau *inédit*.
(*Note de la rédaction.*)

A la pâle clarté de l'astre du poète,
Alphonse, mes regards rencontrèrent les tiens;
Et, comprenant tous deux cette langue muette,
Nous reprîmes encor nos plus chers entretiens.

Oui, nous avons parlé de ces rois du génie
Que la gloire conduit sur son char lumineux,
Et dont les vers, remplis de suave harmonie,
Semblent être un écho des saints concerts des cieux.

Tout en causant ainsi, je t'entendis me dire :
« Toi qui chantes le soir avec le rossignol,
» Dis-moi comment tu pris, en saisissant ta lyre,
» Vers les champs étoilés ton poétique vol?

» Avec tous ses attraits, la nature si douce,
» A ton âme de feu parla-t-elle en tout temps?
» Jeune encore, aimais-tu les nids couverts de mousse
» Et le pommier des prés, rose aux jours du printemps?

» Plus tard, qu'éprouvas-tu quand la main de l'histoire
» Fit passer devant toi toutes les nations,
» Quand tu vis dans les airs le soleil de la gloire,
» Ou le sinistre éclair des révolutions?

» Jules, entretiens-moi d'une voix fraternelle
» De ces bardes divins qui durent t'enflammer;
» Parle-moi de tes goûts, instinct qui nous révèle
» Si Dieu nous a donné des accents pour chanter. »

Ces mots m'ont reporté vers l'âge d'innocence
Où le ciel pour mes yeux était toujours d'azur;
Mes pensers ont volé vers ma joyeuse enfance
Comme des cygnes blancs vers un lac au flot pur.

Hier, dans un massif à la voûte fleurie,
J'ai rassemblé pour toi mes plus beaux souvenirs,
Et je vais, en t'offrant le parfum de ma vie,
Avec de doux accords répondre à tes désirs.

Quand d'un manteau de fleurs Mai revêtait la terre,
Et qu'avec un filet d'une gaze légère,
Mes amis poursuivaient l'élégant papillon,
Moi, jeune encor comme eux, dans quelque frais vallon,

J'allais souvent m'asseoir sur un banc de verdure,
Pour entendre des eaux l'harmonieux murmure,
Pour entendre chanter le cœur des passereaux,
Ou les brises des bois souffler dans les rameaux.

Chaque été ramenait la fête de ma mère;
Alors, la joie au front, j'allais avec mystère,
Au lever du soleil, cueillir dans le jardin
La pâle violette et le plus frais jasmin;
Mes petits bras tâchaient d'arriver jusqu'aux branches
Qui balançaient dans l'air de belles roses blanches;
Un plaisir inconnu faisait battre mon cœur,
Et je tremblais de voir s'envoler mon bonheur.

Quand les fleurs se séchaient sur des tiges mourantes,
Quand les bois secouaient leurs feuilles jaunissantes
Qui venaient, en tombant, tapisser les sentiers;
Quand les oiseaux muets volaient dans les halliers,
Je contemplais le soir, assis sous un vieux chêne,
Les chars des vendangeurs qui traversaient la plaine,
Ou, quelquefois encore, un pauvre bûcheron
Regagnant lentement sa rustique maison.

Dans la froide saison où, fiers de leur audace,
Les enfants des hameaux patinaient sur la glace,
J'aimais de ma fenêtre à voir du firmament
La neige qui tombait en beaux flocons d'argent;
Et quoiqu'elle n'eût plus sa brillante parure,
Avec son blanc linceul j'admirais la nature,
Jusqu'à ce que ma mère, en me voyant rêveur,
Vînt, en me souriant, me presser sur son cœur!

Lorsque j'apercevais sur des dalles de pierre,
Une veuve à genoux récitant son rosaire,
Et que je l'entendais, en me tendant la main,
Au nom de Jésus-Christ me demander du pain,
J'écoutais, en pleurant, sa demande craintive,
Je m'avançais vers elle, et de ma voix naïve,
Alphonse, j'essayais d'adoucir son malheur;
Car mon cœur se fendait aux cris de la douleur !

Le soir, à la veillée, ami, parfois ma mère,
Dès qu'elle m'avait fait réciter ma prière,
Avec effusion, auprès d'un humble autel,
Me parlait du Sauveur et des jardins du ciel;
Puis, dans un rêve, un ange, à l'heure où tout sommeille
Déposait un baiser sur ma lèvre vermeille,
Et me montrait Jésus dans les sacrés vallons,
Avec sa robe blanche et ses beaux cheveux blonds!

Le jour où l'on me vit, tenant en main un cierge,
Aller offrir mes vœux près de la sainte Vierge;
Le jour où, le front ceint du bandeau virginal,
Je sortis tout joyeux du sacré tribunal!
Le jour où je reçus, à la table de vie,
Pour la première fois la Sainte-Eucharistie;
Je sentis mes pensers s'élancer jusqu'aux cieux,
Et des larmes d'amour roulèrent dans mes yeux!

Mon enfance passa. Bientôt de chaque histoire
Et les pages de honte et les pages de gloire,
A mes yeux étonnés vinrent se dérouler;
Mes transports m'enflammaient quand j'entendais parler
De César, d'Annibal, du jeune Alcibiade,
De Périclès, d'Achille, ou bien de Miltiade;
D'Alexandre le Grand ou de Napoléon,
Des héros d'Austerlitz, de ceux de Marathon;
De siéges et d'assauts, et de prises de villes,
Des Lacédémoniens tués aux Thermopyles;
De bombes, de canons, de chutes de remparts,
De chocs de bataillons, de roulements de chars!

Mes pensers s'éveillaient loin du vain bruit des fêtes,
Au souffle du génie, aux accents des prophètes;
J'aimais la voix de Job, celle de Daniel,
Et les tableaux frappants du sombre Ézéchiel
Les larmes dans les yeux, j'écoutais Jérémie
Se plaindre amèrement du deuil de sa patrie,
En montrant aux mortels, du sein de ses douleurs,
Les chemins de Sion qui répandaient des pleurs;
Et la triste Sion gémissant elle-même
En voyant en lambeaux tomber son diadème!

Parfois, quand je lisais dans l'ancien Testament,
Le ciel m'ouvrait soudain son portique éclatant.
Alors, j'apercevais, sur des trônes d'ivoire,
Les prophètes sacrés resplendissants de gloire,
Et sur leurs fronts, courbés devant celui de Dieu,
Je voyais flamboyer des tiares de feu!

Je m'inspirais surtout de la harpe chrétienne,
Mais j'admirais aussi l'antiquité païenne.
Je lisais bien souvent ces chantres de héros
Dont les vers ont trouvé des siècles pour échos!
En écoutant la voix de ce barde sublime
Que l'aveugle malheur a choisi pour victime;
La voix de ce vieillard dont les accords divins
Ont immortalisé le vainqueur des Troyens,
De celui dont le nom, encore exempt d'outrages,
Brille comme un soleil à travers tous les âges,
Je sentis que mon cœur battait violemment,
Mes yeux s'illuminaient, mon front était brûlant!

Des temps évanouis perçant la nuit profonde,
Milton me dépeignit le berceau de ce monde.
Je fus touché de voir, sous des bosquets de fleurs,
Ceux qui nous ont légué leur crime et leurs douleurs.
Mais lorsque j'aperçus, dans les champs de lumière,
Les astres revêtus de leur splendeur première;
Mais lorsque j'aperçus un chérubin vermeil
Qui brandissait sa lance au-dessus du soleil,
Et dans les airs tonnants la troupe des saints anges
Repoussant des démons les rebelles phalanges,

L'imagination me fascina les yeux,
Et sur son char brillant, je traversai les cieux!

Quand j'eus quitté l'Éden, pénétré d'épouvante,
Je voulus écouter la sombre voix du Dante;
J'ouvris avec frayeur la porte aux gonds de fer,
D'où l'on voit s'élever les vapeurs de l'enfer;
Et là je lus ces mots tracés par le génie:
« C'est d'ici qu'à jamais l'espérance est bannie! »
Je me sentis faiblir, en voyant Ugolin,
Comme un loup des déserts, ronger un crâne humain;
En découvrant de loin au fond de la spirale,
Le meurtrier d'Abel, l'œil fauve, le front pâle;
Mais j'avançais toujours, car j'aimais ma terreur
Et de l'abîme en feu la magnifique horreur!

J'exaltais la valeur de la jeune guerrière
Qui, pour venger son roi, se leva la première;
De l'ange qui, jadis, sauvant sa nation,
Écrasa sous ses pieds la fierté d'Albion!
Je lisais les exploits des preux du moyen-âge,
De ces hommes de fer, dont le noble courage
S'exerçait noblement au milieu de tournois
Où, l'épée à la main, se mesuraient des rois,
Qui faisaient revêtir leurs cavales fumantes
De housses de velours aux franges éclatantes!
Je cherchais les débris des manoirs féodaux.
De leurs mornes donjons surmontés de créneaux,
De leur vieux pont-levis, de leurs sombres tourelles,
Je vantais les combats de ces fervents fidèles
Que l'on vit arborer, dans un élan pieux,
La croix de Jésus-Christ, saint étendard des cieux!
J'idolâtrais surtout le héros magnanime
Qui chassa l'ottoman loin des murs de Solime;
Le Belge qui, jadis, plein d'une noble ardeur,
Alla reconquérir le tombeau du Sauveur!

Je visitais, le soir, ces vieilles basiliques,
Avec leur vaste nef et leurs vitraux gothiques.
Souvent je regrettais ces poétiques jours
Où, la guitare en main, les joyeux troubadours
Chantaient passionnément l'amoureuse romance,
Sous les frais orangers de la belle Provence;
Et, douce illusion, je croyais quelquefois
Dans le calme des nuits entendre encor leur voix!
Je respirais souvent la tendre poésie
Du cygne de Cambrai, de l'auteur d'Athalie;
J'écoutais, plein d'effroi, le grand aigle de Meaux
Tonner dans le passé sur d'illustres tombeaux;
Je rêvais de Corneille, homme au-dessus de l'homme,
Éblouissant reflet de la fierté de Rome!
Je t'admirais de loin avec étonnement,
Siècle de Bossuet et de Louis-le-Grand!

En me ressouvenant de ces jours de démence,
Châtiments du seigneur, opprobre de la France,
Je sentais de mes yeux couler des pleurs de deuil!
Je regardais toujours marcher vers le cercueil,
Un jeune homme, un poète au regard plein de flamme,
Qui portait sur le front la grandeur de son âme!
Je vous voyais aussi, roses dont le parfum
Enchanta peu de temps les vallons de Verdun;
Vierges par des Français à l'échafaud traînées!
Anges au Paradis maintenant couronnées!
Ce qui brisait mon cœur, c'était tous ces sanglots
Qui montaient dans les airs en sortant des cachots!
C'était d'entendre au loin (honte à quatre-vingt-treize)
Retomber sur Paris le sang de Louis-Seize!
C'était de voir un peuple, en riant de la croix,
Jeter tout son mépris sur la pourpre des rois!
A ces tableaux affreux, à ces lugubres scènes,
Mon indignation gonflait toutes mes veines!
Alors, j'aurais voulu lancer des vers ardents
Qui pussent remuer la cendre des tyrans!
Mais Dieu sut retenir ma voix trop faible encore;
De mes chants de poète il recula l'aurore;
Car il voulait, ce Dieu couronné de splendeurs,
Que je fusse inspiré par mes propres malheurs.

J'avais vu s'éloigner ce beau temps d'innocence,
Cet éclatant matin que l'on nomme l'enfance;
Mais comme alors, j'aimais les beaux jours du printemps
Et les bois et les fleurs et les fleurs et les champs.

Quand le souffle embaumé d'une brise légère
Inclinait mollement l'arbrisseau vers la terre;
Lorsque c'était l'été, que les oiseaux du bois
Venaient me réveiller en chantant sur les toits;
Que tout était riant; que, par un temps superbe,
Les rayons vifs du jour venaient jouer sur l'herbe,
Ce qu'enfant j'éprouvais, je l'éprouvais encor,
Mon cœur battait toujours, mais il battait plus fort!

Lune au front d'or, feux roses de l'aurore,
Jaunes moissons, espace, immensité;
Feux du couchant dont le ciel se colore,
Dôme des nuits rayonnant de clarté;

Roulis des flots, bruit des grandes tempêtes,
Noirs ouragans qui tonnent dans les airs;
Globes lointains qui roulent sur nos têtes,
Rouges volcans tout couronnés d'éclairs;

Oiseaux, zephyrs, ruisseaux au doux murmure,
Côteaux riants, vallons pleins de fraîcheur,
Tout, en un mot, dans l'immense nature,
Me révélait la gloire du Seigneur!

Il recevait chaque soir ma prière,
Ce Dieu qui vit dans des palais vermeils!
Ce Dieu dont l'œil resplendit de lumière!
Ce roi qui marche au-dessus des soleils!

Ami, j'avais seize ans. J'ignorais la souffrance.
Je me laissais bercer par la douce espérance
Elle m'apparaissait avec de beaux yeux bleus,
Comme on voit, dans un rêve, une vierge des cieux.
Mais l'espoir, fleur d'un jour, passe comme tout passe.
Bientôt la douleur vint et tout changea de face;
Bientôt je dus sentir, pour la première fois,
Des sanglots étouffés entrecouper ma voix!
Mais dès qu'agenouillé près du lit d'agonie
De celui qui m'ouvrit les portes de la vie,
Dans ses livides mains qu'il joignait en tremblant,
Je voulus déposer un crucifix d'argent;
Alphonse, je compris, dans ma douleur muette,
Que c'est l'adversité qui sacre le poète!
J'écoutais, en priant, ces chants mélodieux
Que le prêtre nous chante à l'heure des adieux;
Dieu seul put me calmer au moment où mon père
Expira sous mes yeux, dans les bras de ma mère;
Car sur un front mourant, empreint de majesté,
M'apparut un reflet de l'immortalité!
Dès lors, je dus céder à mon brûlant délire.
L'archange des tombeaux m'avait donné ma lyre,
Et sur la froide pierre où coulèrent mes pleurs,
Je vis mes premiers vers tomber avec des fleurs!

Les buissons pleins d'oiseaux, les grandes forêts vertes,
Les branches au printemps de frais boutons couvertes
Le calme solennel des belles nuits d'été,
Les héros de la France et de l'antiquité,
Les bardes d'autrefois environnés de gloire,
La voix de la nature et la voix de l'histoire;
Tout ce qui brille, enfin, m'avait su révéler
Que Dieu m'avait donné des accents pour chanter!
Mais la souffrance seule arracha de mon âme
De ces cris qu'on traduit avec des mots de flamme.
Comme je te l'ai dit, c'est devant le tombeau
De celui qui me vit jeune enfant au berceau,
Que Dieu donna soudain l'essor à mon génie,
Que je sentis en moi s'éveiller l'harmonie,
Qu'un souffle inspirateur sur ma tête passa,
Et que mon premier chant de mon cœur s'élança!

JULES BAILLY,

Institution de Morlanwelz.

PARTIE ARTISTIQUE.

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

NICOLAS POUSSIN,

PEINTRE FRANÇAIS, NÉ EN 1593. — MORT EN 1665.

I.

J'entendais un jour un agréable discoureur français se plaindre d'être né avec un irrésistible penchant pour les arts dans le pays du monde le moins artistique.

« Ah! l'Italie, disait-il, l'Italie! c'est là qu'il faut naître pour naître avec du génie! c'est là qu'il faut vivre pour qu'il ne s'éteigne pas comme une lampe dans l'azote. Si j'étais chimiste, je ferais l'expérience suivante : J'irais tout exprès à Rome chercher un litre d'air et je l'analyserais; je soumettrais à la même opération un égal volume du gaz épais qu'on respire en France, et je constaterais à coup sûr dans l'air de l'Italie la présence d'un élément mystérieux qui n'est pas dans le nôtre et qui fait les peintres. »

Je donne le propos comme je l'ai entendu. Il est assez étrange, en ce temps-ci qui ne voit guère une famille riche de quelques garçons refuser un peintre à la postérité. Il y a trois siècles, on aurait pu le prendre au sérieux.

La peinture française, en effet, est d'origine toute moderne ; elle date du XVIe siècle. Le premier peintre français qui mérite d'être nommé est Jean Cousin, et Jean Cousin vécut de 1530 à 1589. De lui à Simon Vouet il y a une lacune de près d'un siècle entier, pendant laquelle les artistes français, fort peu nombreux d'ailleurs, se contentèrent d'admirer les Italiens et les Flamands, et de leur porter envie. Il ne reste de ce temps-là aucune trace d'efforts tentés pour faire aussi bien, autrement, ou mieux. D'où venait cette infériorité? A quelle cause attribuer cette indifférence? Il y en a sans doute plus d'une; pour moi je partage l'avis de ceux qui voient dans ce fait particulier une manifestation de la loi générale qui impose à chaque chose ici-bas son temps, à chaque peuple sa mission.

L'Égypte avait reçu sa mission artistique et elle l'a remplie; elle a ses Sphinx et ses pyramides qui datent de plus de trois mille ans. C'était sans doute tout ce qu'elle pouvait produire; elle n'y a rien ajouté.

La Grèce a nourri Homère, Euripide, Sophocle, Phidias, Apelles, Zeuxis, Parrhasius et construit le Parthénon. C'était dans le même sens sa mission; et elle s'en est acquittée, puis elle est à son tour tombée dans une si profonde inertie, que son réveil a été appelé une résurrection. C'est maintenant un royaume qui vivote comme un autre, mais qui ne ressemble en rien à la Grèce d'autrefois. Le poète le plus enthousiaste a beau prêter l'oreille, il est obligé d'avouer que les roseaux de l'Eurotas n'ont plus de voix.

La Grèce avait cédé son rôle à l'Italie. L'Italie s'est montrée digne de l'héritage : elle a eu de grands poètes, de grands orateurs, de grands architectes, et le jour où elle s'est souvenue que la Grèce avait eu Apelles, Zeuxis et Parrhasius elle a donné naissance à Cimabué, au Giotto, à Vinci, à Raphaël, à Michel-Ange, au Dominiquin, etc. Ses écoles ont jeté en Europe une prodigieuse quantité d'artistes remarquables. Elle aussi se repose, la grande artiste! mais, avant de s'endormir, à qui a-t-elle remis sa tâche, celle de garder religieusement le flambeau du génie, de garantir sa flamme contre les rafales du mauvais goût et de le tenir assez haut pour que le monde en soit éclairé? — Il me semble que c'est à la France. — La France a reçu ce beau rôle quand le temps est venu pour elle de le prendre; elle le joue encore sans perdre haleine.

Quelqu'un a écrit que l'école française a été plus utile que brillante. Il y a tout à la fois dans ce mot un éloge mérité et un peu d'injustice. L'école française a été surtout utile, parce qu'au milieu des temps de décadence elle s'est souvenue des temps de grandeur, et qu'elle s'est montrée sage dans le choix des traditions dont elle se faisait gardienne; elle est devenue responsable de son dépôt, à ce point que si la peinture vient à s'égarer dans les mauvais chemins, c'est à elle seule qu'il faudra s'en prendre.

Mais, indépendamment de son utilité, il faut bien avouer que l'ancienne école française a eu son éclat. Il est vrai que Simon Vouet, Coypel, Lebrun, Lesueur et Vanloo sont des noms moins sonores que Raphaël, le Titien, le Dominiquin, Annibal Carrache. Qu'on les écrive à la seconde ligne, soit! ce ne sera jamais que la seconde, et il y en a bien d'autres après; mais il est un nom que je n'ai pas encore rappelé, et qui me semble retentir à l'unisson des plus éclatants, voire parmi ceux des maîtres italiens : c'est celui de Poussin.

Le Poussin domine toute l'école française d'une hauteur prodigieuse. Il est le seul peintre français qui ne procède que de lui-même; il n'a eu ni devanciers ni successeurs. Il n'a pas demandé son génie à l'Italie, il était né avec ce génie qui est aussi français que possible. Il n'a pris à Rome que ses monuments pour servir de fond à ses admirables paysages; et le reste, c'est-à-dire le sentiment général, répandu sur l'ensemble de son œuvre, il le doit à l'antiquité, qui est à tout le monde et que personne n'a pénétrée comme lui. C'est là ce qui constitue l'originalité du Poussin; et ce qui marque sa place à côté des grands maîtres de l'Italie.

Nicolas Poussin naquit aux Andelys, au mois de juin 1593. La ville des Andelys est une des plus charmantes du charmant pays de Normandie; c'est pour cela que Jean Poussin, le père de Nicolas, y avait fixé sa résidence. Jean Poussin avait servi longtemps dans le régiment de Tavannes, sous Chales IX, Henri III et Henri IV, sans pouvoir atteindre à un grade plus élevé que celui de lieutenant, et, à chacune de ses demandes, qu'il s'était permises dans le but de toucher ses arriérés de solde, chacun de ces trois rois lui avait répondu que le trésor était à sec, mais que la parole royale valait mieux que de l'or sonnant. Il attendait toujours et c'est ainsi qu'il se trouva à cinquante ans aussi pauvre qu'il l'était en endossant pour la première fois la casaque du régiment de Tavannes. Heureusement, il avait encore bonne mine et portait toujours fièrement sa gentilhommerie râpée. Après la prise de Vernon, il se trouve par hasard logé en cette ville dans la maison d'un procureur qui était mort depuis un peu plus de six mois.

Le bruit courait que maître Lemoine avait laissé à sa veuve, née Marie Laisement, un avoir assez considérable. Toutes ces raisons firent une certaine impression sur le lieutenant au régiment de Tavannes, et il s'en suivit, en 1591, un mariage à la suite duquel Jean Poussin quitta définitivement le service. Comme Vernon lui paraissait une ville maussade, et qu'il lui déplaisait d'habiter un logis où sa femme était déjà devenue veuve une fois, il prit tout juste le temps nécessaire pour vendre la maison, et vint en acheter une aux Andelys. J'ai dit que Nicolas Poussin y naquit en 1593, le 25 juin; c'était un an, jour pour jour, après le mariage de ses parents.

Je vais passer rapidement sur l'enfance de Nicolas Poussin ; elle ressemble à celle de la plupart des grands peintres. C'est toujours à peu près la même histoire, les murailles bariolées de

Chauvet (del. et lith.)

Imp. de la Librairie [illegible] de France

LE HÉROS DE LA MANCHE.

paysages, les livres d'études maculés d'esquisses échappées à l'impatience du génie, l'aveuglement du père contre l'évidence de la vocation. Nicolas Poussin passa par toutes ces premières tracasseries, qui ne sont jamais capables d'influer sur une destinée, pour peu que ce soit vraiment une destinée, non un simple penchant. Il fut maltraité par son père, qui ne comprenait pas qu'un garçon vigoureux et bien constitué pût être autre chose qu'un soldat, consolé en secret par sa mère, qui l'aimait avec idolâtrie et l'encourageait à tenir ferme, non par amour de l'art au moins, mais parce qu'elle pensait qu'on peut faire de la peinture toute sa vie sans quitter le toit paternel.

Nicolas était doué d'un caractère persévérant. Avec l'aide du peintre Quintin Varin, que des affaires d'intérêt avaient appelé aux Andelys et mis en rapport avec son père, il parvint à persuader à celui-ci qu'après la profession des armes, la plus noble et la plus digne d'un homme bien né, mais né sans patrimoine, était celle d'artiste et qu'elle avait surtout l'avantage assez appréciable de rapporter beaucoup plus, même à ceux auxquels elle rapportait le moins. Quintin Varin en était lui-même la preuve.

Le motif qui l'amenait aux Andelys était un procès dans lequel il ne s'agissait de rien moins que de dix mille livres. Or, il était notoire que Quintin Varin avait commencé sa carrière sans posséder le premier sou d'une si grosse somme, et cette somme ne représentait qu'une petite partie de sa fortune.

La répugnance de l'ex-lieutenant au régiment de Tavannes céda devant ces arguments, et Nicolas Poussin eut la permission d'aller, chaque jour, étudier sous les yeux de Quintin Varin les principes de l'art auquel il était décidé à consacrer toute sa vie. Ses premiers essais furent des paysages à la détrempe : l'exiguité de la somme que son père mettait à sa disposition pour subvenir aux frais de ses études, ne lui permettait pas d'employer les couleurs à l'huile. Ses premiers modèles furent les sites charmants qui entourent les Andelys, et il sut, malgré son inexpérience, en exprimer si vivement la tranquille poésie, que son maître frappé d'un naïf étonnement, lui dit un jour : « Nicolas, pourquoi m'as-tu trompé ? Je suis certain que tu as appris à peindre le paysage.

— Je vous jure que non, répondit le jeune homme.

— Puisqu'il en est ainsi, reprit Varin, je ne puis plus être ton maître. Il y a dans ton travail une révélation de vues supérieures qui t'appartiennent et me sont à moi complètement étrangères. Je voulais t'apprendre la peinture comme je l'ai toujours comprise. Tu en as deviné une autre que je ne comprends pas. C'est à toi de suivre la lumière que tu as vu luire; je croirais mal faire si je touchais davantage à ta destinée. Il faut aller à Paris, mon enfant; tu t'y procureras plus aisément les indispensables ressources qui te manquent, et tu y trouveras pour rien le bienfait de l'émulation, l'exemple à suivre ou à éviter, et des juges. »

Peu de temps après, Nicolas Poussin arrivait à Paris, léger d'argent car son père aimait à bien vivre et ne voulait pas écorner son mince revenu pour soutenir son fils à l'entrée d'une carrière qu'on lui avait représentée comme le chemin assuré de la fortune; mais il était, comme on l'est toujours, au seuil de l'expérience, immensément riche d'espérance et de courage. Il alla se loger sur la rive gauche de la Seine, au bas de la Montagne Sainte-Geneviève, dans une pauvre auberge qui avait vue sur le cours de la rivière. Il fit là, pour douze sous, un repas somptueux comme il n'en avait jamais fait, même sous le toit de son père, qui l'avait élevé à la manière spartiate, tout en se traitant lui-même avec ces égards égoïstes que certains vieillards ont pour leurs rhumatismes.

Le lendemain de son arrivée à Paris, Nicolas Poussin tira de sa valise son habit des dimanches, et s'en fut porter au peintre flamand, Ferdinand Elle, une lettre de recommandation que lui avait remise Quintin Varin. Le Flamand l'accueillit avec cordialité.

— Varin est mon ami, lui dit-il, et me parle de vous en termes si avantageux, que ce me sera un grand plaisir de vous avoir pour élève, si vous le voulez bien.

Nicolas Poussin accepta avec reconnaissance, et entra dans l'école de Ferdinand Elle, à raison de trois livres par mois.

L'arrivée du jeune Normand fut une bonne fortune. D'abord il paya sa bienvenue, ce qui mit sa bourse à peu près à sec, et puis il fut pendant un mois un objet de divertissements. Sa tournure et sa naïveté provinciale prêtaient merveilleusement à la plaisanterie; il n'y avait pas de billevesées qu'on ne lui fit aisément accroire, et de bévues qu'on ne l'amenât à commettre, pour peu qu'on s'y prît d'une façon honnête. Nicolas Poussin savait qu'il était traité par ses camarades selon la loi commune, que ce temps d'épreuves aurait son terme, qu'il encourrait du ridicule en se fâchant, et pendant quinze jours il ne se fâcha pas. Mais un matin il eut en s'éveillant l'idée de compter ce qui lui restait de la somme qu'il avait apportée avec lui, il se trouva pour tout bien dix-huit livres, et demeura tout honteux d'avoir dépensé en si peu de temps les deux tiers de cet argent sur lequel il comptait vivre au moins deux mois. Le dépit succéda à la honte, quand il réfléchit que les auteurs de sa détresse imminente étaient ces sots camarades, dont aucun ne lui plaisait, et qui n'avaient pas craint, après l'avoir ruiné à moitié en frais de bienvenue, de mettre sa pauvre bourse à contribution, sous prétexte de le mystifier.

L'heure de se rendre à l'atelier sonna, et il y arriva tout à fait monté. Le malheur voulut que ce jour-là justement le loustic de la bande eût préparé au-dessus de la porte une bascule qui tenait un seau plein d'eau en équilibre, de manière à inonder Nicolas quand il entrerait. Nicolas, qui ne se doutait de rien, fut en effet inondé; mais comme il n'était plus d'humeur endurante, il alla droit à l'auteur de la plaisanterie et lui appliqua en plein visage un vigoureux soufflet à poing fermé. Ce loustic était assez lâche. Loin de riposter, il se retrancha derrière un de ses compagnons, que Nicolas se vit encore obligé de terrasser pour atteindre l'objet de son ressentiment, et l'atelier devint bientôt le théâtre d'une mêlée, dans laquelle Nicolas, seul contre quatre, mit hors de combat deux de ses adversaires, réduisit le troisième à capituler et le quatrième à fuir, grâce à la vigueur qu'il devait à son éducation virile et au bon air de sa Normandie.

Après cet exploit on conçoit que Nicolas n'eut plus à craindre grand'chose de ses persécuteurs; mais il n'avait pas trouvé un ami dans l'atelier de Ferdinand Elle, et un ami était ce qu'il désirait le plus au monde, isolé qu'il était dans cette capitale, où l'on peut mourir sans que le voisin s'en émeuve; et puis il sentait que le peintre flamand ne lui apprenait rien qu'il ne sût; qu'il perdait son temps; et les raisons lui firent prendre la résolution de quitter l'école au risque d'indisposer son protecteur, Quintin Varin.

Comme il tenait à se tirer d'affaire en garçon bien élevé, il rentra à son auberge, exposa, dans une lettre respectueuse à Ferdinand Elle, les motifs qui l'obligeaient à renoncer à ses leçons, et sortit pour calmer, au moyen d'une longue promenade, l'agitation que lui avaient causée la bataille du matin et la détermination qu'il venait de prendre. Muni à tout hasard d'un carton contenant des crayons et du papier, il se mit à côtoyer la Seine dans le sens contraire à celui de son cours. On était alors à la fin du printemps, il faisait ce jour-là un temps superbe et bien qu'il eût oublié de déjeuner, Nicolas marcha sans s'arrêter pendant trois heures. Ses jarrets lui semblaient doués d'une énergie insolite, et il éprouvait un indicible plaisir à défier la fatigue.

A force de marcher, on arrive toujours quelque part. Nicolas Poussin dépassa le point où la Marne mêle ses eaux à celles de la

Seine, et arriva dans une prairie entourée de saules, si fraîche, si parfumée, si engageante, qu'il ne résista pas au plaisir de s'asseoir sur la rive de la Marne, bordée en cette endroit d'épaisses touffes d'osier.

Il venait de s'étendre à l'ombre, et regardait depuis cinq minutes au fond du ciel où voltigeaient quelques nuées vaporeuses, lorsqu'il entendit, à deux pas de lui, fredonner une chanson. Il leva la tête, chercha des yeux le chanteur, et l'aperçut à cheval sur un tronc de saule penché presque parallèlement à la surface de l'eau. C'était un jeune homme à peu près de son âge, qui s'amusait à pêcher à la ligne.

Il aimait avec passion la pêche à la ligne flottante; il en connaissait à fond tous les secrets; c'est pour pourquoi, ayant remarqué que son voisin le pêcheur amorçait sa ligne avec des grains de blé, il voulut rendre le service de lui apprendre qu'il faisait une faute, et s'approcha de lui.

— Monsieur, voulez-vous me permettre de vous faire une observation? dit Nicolas Poussin en s'adressant au pêcheur.

— Volontiers, monsieur ; sur quoi, s'il vous plaît?

— Sur votre manière de pêcher. J'ai quelque expérience en cette matière, et il me semble que vous n'avez pas amorcé votre ligne avec l'appât que vous indiquent tout naturellement la forme du rivage et la couleur de l'eau.

— C'est possible, il y a peu de temps que je me livre à ce plaisir, et vous m'obligerez de me dire en quoi je me trompe.

— Vous voyez comme l'eau est sombre, reprit Nicolas, c'est un signe que vous avez là beaucoup de fond et un fond tapissé d'herbe. Remarquez encore que la place où vous pêchez est tout à fait ombragée, et que le terrain du rivage, au lieu de s'abaisser devant vous en pente douce, paraît creusé en sens contraire; il y a certainement là des perches, et ce n'est pas avec un grain de blé que vous parviendrez à les attirer... Permettez-moi d'accrocher moi-même à votre hameçon ce petit poisson qui me paraît le fruit unique de votre peine, et de donner un peu plus de longueur à votre ligne.

Le jeune homme tendit sa ligne à Nicolas, qui la lui rendit toute préparée selon les bons principes. Un instant après, une malheureuse perche se débattait sur l'herbe dans les angoisses de l'agonie. L'élève de Nicolas Poussin sauta précipitamment du tronc de saule sur lequel il se tenait à califourchon et vint serrer cordialement la main de son professeur.

— Ma foi! vous avez bien fait de m'apprendre cela, dit-il, sans vous je m'en allais avec cette seule ablette. Voulez-vous goûter avec moi?

Il était deux heures de l'après-midi, et Nicolas n'avait pas déjeuné. Il accepta sans façon, et le jeune inconnu ayant tiré d'une gibecière une tranche de pâté, un pain et une gourde, ils s'assirent sur l'herbe en face l'un de l'autre, et, tout en faisant honneur aux provisions, s'interrogèrent mutuellement sur leurs noms, leurs familles, leurs passe-temps.

— Je m'appelle Raoul de***, lui dit l'amphitryon, ma famille habite le Poitou, et m'a envoyé à Paris pour me faire voir la cour et me déniaiser sur toutes les coutures; mais je n'aime pas la cour et j'y vais peu, bien que je m'y sois vu parfaitement accueilli grâce à ma naissance. Je ne veux pas être homme d'épée, mais magistrat s'il se peut, et j'essaie de m'instruire dans ce but.

— Moi, reprit Nicolas, je m'appelle Nicolas Poussin; mon père est gentilhomme, mais fort pauvre; il habite les Andelys que j'ai quittées depuis un mois pour venir étudier la peinture.

— Ah! j'aurais dû le deviner à ce portefeuille que vous avez là. Vous avez bien fait de prendre ce parti; les arts sont une très-belle chose, et je crois qu'avec la culture des lettres, rien n'est plus capable de rendre la vie agréable. — Où donc demeurez-vous? Nicolas indiqua sa demeure.

— Diable! c'est un peu loin; moi, j'habite tout auprès de Saint-Germain-l'Auxerrois. Est-ce que vous avez quelque motif pour tenir aux environs de la montagne Sainte-Geneviève?

— Non, ma foi, si ce n'est le bon marché du loyer et la maigreur de mes ressources.

Raoul réfléchit un instant pendant que Nicolas buvait fraternellement à la même gourde, et quand il eut pris lui-même une gorgée :

— Il me vient une idée, reprit-il, avez-vous des amis à Paris?

— Aucun, répondit Nicolas, j'y suis comme dans un désert. J'y avais hier quelques connaissances, mais j'ai rompu.

Et il raconta à Raoul son aventure du matin.

— Eh bien! dit Raoul, je vous avoue que nous en sommes au même point. Je n'ai pas non plus d'amis, ou, pour mieux dire, je n'ai pas un ami. Voulez-vous me dire franchement si ma personne vous agrée?

— Infiniment, répondit Nicolas.

— Soyons donc amis, reprit Raoul, en tendant au jeune artiste une main que celui-ci secoua de bon cœur; et ils devinrent amis, comme on le devient à vingt ans parce qu'on a causé un quart d'heure, qu'on s'est mutuellement rendu un léger service et qu'on a besoin de ne pas vivre seulement pour soi. Ils reprirent ensemble le chemin de Paris, et quand ils y arrivèrent, il était déjà décidé que Nicolas abandonnerait son auberge située beaucoup trop loin du vrai monde, pour habiter une des pièces de l'appartement que Raoul avait loué derrière Saint-Germain-l'Auxerrois.

— Mais vous serez à l'étroit, avait objecté Nicolas.

— Du tout, avait répondu Raoul, j'ai pris un logement trop grand, tout exprès pour le partager avec un ami.

Sans le secours inopiné que la Providence lui avait envoyé dans la personne de Raoul, je ne sais trop ce que serait devenu à Paris le fils unique de Jean Poussin, ex-lieutenant au régiment de Tavannes. Les dix-huit livres qui constituaient tout son avoir ne pouvaient durer bien longtemps, quelle que fût son économie. Elles fondirent en effet en moins de quinze jours, et il fut heureux pour lui que Raoul eût du superflu.

Ce superflu, qu'il ne dépensait pas, fut offert par lui de si bonne grâce, que Poussin ne put se défendre de l'accepter, à titre d'emprunt, bien entendu; et c'est ainsi qu'il put se livrer aux études sérieuses que son sage esprit considérait comme la base nécessaire d'un talent de bon aloi, sans subir la tyrannie de ces misérables préoccupations, de ces incessantes tracasseries qui naissent de la pauvreté, et coupent souvent les ailes au génie. Le crédit de Raoul lui avait ouvert quelques bonnes maisons, entre autres celle du président Séguier, qui possédait une belle collection de gravures, d'estampes et de dessins, d'après les grands maîtres de l'Italie. La collection du président Séguier fut un trésor pour Nicolas Poussin ; il eut la liberté de passer de longues heures à copier les modèles précieux qu'elle renfermait, choisissant toujours de préférence ceux dans lesquels il trouvait le sentiment de la nature exprimé avec le plus de simplicité. Le hasard l'ayant lié avec Philippe de Champagne, qui étudiait comme lui la peinture, il le suivit pour quelque temps dans l'atelier du peintre Lallemand, dont ce dernier était l'élève; mais il s'aperçut bientôt que Lallemand n'était point un maître plus précieux que Ferdinand Elle, et le quitta en lui enlevant Philippe de Champagne, qu'il conquit à la libre étude.

A vingt ans, Nicolas Poussin faisait déjà preuve de cette persévérance, de cette tenacité à suivre la ligne qu'il s'était tracée, de cette sagesse et de ce bon sens qui furent les traits constants de son caractère. — Il vécut en cénobite, et tant que durèrent pour lui les temps d'épreuve et de préparation, se coucha régulièrement tous les soirs à neuf heures, pour reprendre dès l'aube le travail commencé. Il avait fait de sa vie plusieurs parts consacrées invariablement à la même destination, et jamais l'une n'empiétait sur l'autre. L'hiver, il étudiait pendant la matinée le latin et le grec, et suivait les leçons d'un père jésuite qui l'avait pris

en affection et se plaisait à l'instruire gratuitement; puis le reste de la journée était consacré à la peinture, le soir à de courtes visites chez les personnes dont Raoul lui avait fait faire la connaissance.

L'été, il prélevait de temps à autre une journée pour aller pêcher du côté d'Auteuil et prendre des vues. Ses dissipations n'allaient point au-delà d'un dîner hors la ville, et son luxe se bornait à l'extraordinaire d'une friture, fruit de sa peine, arrosée d'une chopine de ce petit vin blanc qu'on récolte aux environs de Paris.

Deux ans se passèrent ainsi, au bout desquels Raoul fut rappelé par sa mère.

— Hélas! dit-il à son ami, voilà qu'il me faut retourner dans ma province; on m'y mariera dans un an; j'y occuperai quelque charge, et si je reviens jamais à Paris, ce ne sera pas de sitôt. Mais ce qui me navre le plus, c'est la nécessité de nous séparer. Heureusement que tout mal a son palliatif; tu viendras chaque année passer quelque temps avec moi. Au lieu d'étudier les environs de Paris, tu étudieras le Poitou, qui est une belle contrée, et pour te faire voir que je dis vrai, je commence par t'emmener avec moi. Notre château a besoin d'être relustré, tu y feras des peintures.

— Mais tes parents, Raoul, trouveront-ils bon que tu leur imposes la présence d'un étranger.

— Cet étranger n'est-il pas mon ami, presque mon frère? Sois sûr qu'un bon accueil t'attend. Mon père est un excellent homme qui se connaît aux bons sentiments; pour ma mère, c'est autre chose, elle est quelquefois un peu sèche, mais elle se fera à toi, toi à elle, et tout ira bien.

Nicolas céda à ces raisons et le suivit dans son château du Poitou, mais il n'y put demeurer longtemps. La mère de Raoul était une femme sotte et orgueilleuse, prodigieusement entichée de sa naissance et ne concevant pas qu'on pût faire le moindre cas d'un barbouilleur; elle affecta de considérer le jeune artiste bien plutôt comme une espèce de valet que son fils s'était attaché, que comme un ami; elle l'abreuva d'humiliations et lui rendit le séjour de cette maison si insupportable, que l'attachement qu'il avait pour Raoul et le plaisir de vivre avec lui ne furent pas assez puissants pour le retenir plus de trois mois. Il partit à la dérobée pour n'avoir pas à se défendre contre les instances de son ami, et fit à pied, sans argent, le voyage de Paris, où il arriva épuisé de fatigue et en proie à une inflammation d'entrailles. Philippe de Champagne le recueillit, le soigna comme un frère, et sa vigoureuse et jeune nature reprit bientôt le dessus.

Mais il lui restait une grande faiblesse, il tombait dans de fréquents abattements et sentait l'air de Paris lui peser sur les épaules comme une chape de plomb. Il songea à aller respirer un peu celui des Andelys; d'ailleurs, il y avait trois ans qu'il n'avait embrassé sa mère, sa bonne mère, simple et tendre femme, dont toutes les lettres étaient trempées de larmes et dont le seul souvenir avait été pour lui, pendant ses nuits de souffrance, le baume le plus salutaire en même temps qu'une sorte de tourment et de remords. Il se mit en route, ayant dans sa poche un écu de six livres qu'il avait gagné en peignant un buisson de chapeaux sur l'enseigne d'un chapelier, et arriva sans encombre aux Andelys où il recueillit, quelque temps après, le dernier soupir de son père.

Personne, dans la petite ville des Andelys, ne plaignit la veuve de Jean Poussin. On l'aurait plutôt félicitée, n'eût été le décorum car le vieux soldat s'était toujours montré dur aux siens, égoïste et despote. Mais elle n'éprouva pas moins une amère douleur, et son fils, qui n'avait pas compté demeurer si longtemps aux Andelys, résolut de passer une année auprès d'elle pour ne pas la laisseule livrée à la tristesse. — Ce fut une année bien difficile et bien triste. Jean Poussin, pour augmenter son aisance, avait placé son bien à fonds perdu, sans en prévenir sa femme, qui se prêtait aveuglément à toutes ses volontés et s'était laissé priver de tous ses droits; et, lui mort, il ne restait plus à sa veuve d'autre ressource que l'amour et le dévouement de son fils.

Nicolas Poussin comprit son devoir, et la Providence l'aida à le remplir en lui donnant le moyen de tirer quelque profit des peintures à la détrempe qu'il faisait comme études, et qui lui furent achetées pour décorer la chapelle d'un couvent; mais ce profit était fort borné, et il songeait à renoncer à la peinture pour prendre un métier manuel, lorsque sa mère mourut subitement.

Aucun motif ne le retenait plus aux Andelys; il n'y resta que le temps nécessaire pour achever plusieurs ouvrages dont il s'était chargé, et comme il avait devant lui quelque argent, il voulait tenter le voyage d'Italie, non moins pour se distraire de la mélancolie dans laquelle il était plongé depuis la perte de sa mère, que pour satisfaire au désir qui le tyrannisait depuis longtemps, de voir de ses yeux ces chefs-d'œuvre dont la renommée lui promettait un monde de merveilles.

Le plus difficile n'était pas de faire le voyage. Nicolas était habitué à vivre de peu et à marcher avec ses propres jambes, et puis l'argent qui lui restait de la vente du mobilier passable qui garnissait la maison paternelle, lui assurait une ressource pour les cas imprévus. Il avait, en outre, trésor inépuisable, l'espérance, soutenue d'une dose de résolution que n'avaient pas même écorné les premières et rudes épreuves dont il avait fait l'expérience. Il arriva à Florence, après avoir traversé mille aventures, et d'autant plus fervent en sa foi dans l'avenir, qu'il pensait devoir sa vie à quelque miracle. Il avait été dévalisé, arrêté vingt fois par les rôdeurs de grands chemins, accaparé par une bande de Bohémiens, enrôlé de force par un sergent, et emprisonné huit jours dans une écurie par la maîtresse d'une auberge, qui le voulait absolument garder à son service pour se dédommager de l'écot dont il n'avait pu s'acquitter.

En mettant le pied sur la terre d'Italie, il avait pu s'écrier : « L'avenir est à moi! » Il semblait, en effet, que la fortune fût décidée à lui faire bon visage, car, depuis Milan, il ne s'était arrêté nulle part sans trouver à utiliser son pinceau. Que ne serait-ce point à Rome, où tout le monde aimait les arts et se faisait un bonheur de protéger les artistes, où l'on citait vingt peintres de renom qui avaient commencé leur carrière comme lui, par la pauvreté?

Rome! c'était là le but de tous ses efforts; à peine se souciait-il, en entrant à Florence, de s'y arrêter un instant. C'était Rome qu'il voulait pour théâtre de ses premières tentatives. Le produit des enseignes qu'il avait peintes sur sa route sonnait gaîment dans son escarcelle; ce bruit flatteur lui inspirait une confiance qui frisait l'orgueil. Il se voyait, en imagination, sur le chemin de la ville sainte, en pleine voie Appienne, et se retournait pour jeter, du côté de Florence, un regard dédaigneux.

La fortune aime l'audace et la confiance; un peu de vanité même ne l'indispose guère; mais elle a ses caprices, même pour les audacieux et les confiants. Elle avait conduit Nicolas Poussin jusqu'à Florence; elle eut la fantaisie de lui dire : Tu n'iras pas plus loin! Elle commença par lui envoyer une entorse qui le força à rester confiné dans une hôtellerie pendant plus d'un mois, et à dépenser les deux tiers de son argent en vulnéraire; puis, quand il put se tenir debout, elle fit en sorte que personne ne voulût acheter les petits tableaux qu'il avait faits pendant ce repos forcé. Comment aller à Rome, sans argent, dénué de tout? Nicolas eut l'idée de retourner sur ses pas pour ravitailler sa bourse : cette mesure lui réussit; à mesure qu'il s'éloignait de Rome, il trouvait plus aisément à vivre; mais il n'avait qu'à tenter un retour du côté de ce terme tant désiré, pour qu'un événement imprévu épuisât son épargne, et que tout le monde s'entendit en apparence pour refuser les services de son talent.

Après plusieurs infructueuses tentatives, il prit le parti de rentrer dans sa patrie.

Tout concourait à l'illusion : d'abord la facilité du voyage, qui ne fut point accidenté d'aventures désagréables, et le succès qu'obtenait son pinceau. Il lui arrivait d'avoir trop affaire et de quitter furtivement une ville pour se soustraire à l'importunité des bourgeois qui voulaient se faire peindre.

Il en fut de même à Paris. A peine arrivé, Philippe de Champagne, avec lequel il logeait au collége de Laon, le présenta à Duchesne, qui peignait les ornements du Luxembourg, et qui l'admit en qualité d'aide comme Philippe l'était déjà. La décora- du Luxembourg paraissait devoir durer longtemps, et les deux jeunes gens se félicitaient d'avoir trouvé une occupation qui leur assurât le vivre et le couvert sans absorber tout leur temps, dont ils donnaient une grande partie à l'étude. Mais ce Duchesne, qui n'était point un génie, était cependant assez connaisseur pour voir que ses élèves où ses aides faisaient mieux que lui; il devint jaloux d'eux, et, au bout de quatre ans, saisit le premier prétexte venu pour les remercier de leur concours.

Dégagé de ce lien, Nicolas Poussin sentit le souvenir de l'Italie lui revenir plus vif, plus exigeant que jamais. Rome lui apparaissait dans tous ses rêves, brillante, inondée d'une auréole de gloire dont les rayons venaient jusqu'à lui, assez près pour qu'il fût tenté de les saisir, trop peu pour qu'il pût les atteindre. — Il voyait les portes de la grande ville toutes grandes ouvertes, et le sol des chemins qui y aboutissent jonché de couronnes, qu'une foule de peintres ramassaient une à une, en sorte que le nombre en diminuait sensiblement, et qu'il se désespérait de ne pouvoir arriver à temps pour ramasser la dernière. Il avait le mal de l'Italie, sorte de nostalgie qui tourmente au sein du pays natal et de la famille tant de pauvres artistes, et cette idée fixe lui devint un supplice tellement intolérable, qu'en dépit des conseils de sa propre expérience, il se remit un beau matin en route pour tenter de nouveau la grande entreprise d'aller à Rome.

Tout chemin mène à Rome, mais pourvu qu'on le poursuive jusqu'au bout. Nicolas Poussin ne put aller cette fois au delà de Lyon. Une fluxion de poitrine l'y arrêta et le mit à deux doigts de la mort. Il se rétablit cependant assez promptement, et sans doute qu'il eût continué son voyage, si le médecin qui lui avait donné des soins ne lui eût déclaré qu'il était phthisique. Persuadé qu'il n'avait plus que peu de temps à vivre, Nicolas voulut au moins mourir dans son pays où il avait quelques amis pour lui serrer la main au dernier moment, et il revint à Paris à toutes petites journées, triste comme un homme qui suivrait son propre enterrement, souffrant du mal le plus épouvantable qu'un médecin puisse infliger à son semblable, la certitude de mourir bientôt.

Il alla frapper à la porte de Philippe de Champagne. Celui-ci était en compagnie de plusieurs camarades qui étaient venus le prendre pour célébrer avec eux je ne sais quel anniversaire, et l'on allait partir. Une exclamation générale accueillit l'entrée de Nicolas Poussin; il n'avait écrit à personne depuis son départ, et on le croyait en Italie.

— Ma foi! lui dit Philippe, te voilà on ne peut plus à propos. C'est aujourd'hui jour des festoiements, nous allons dîner à la porte du Temple. On m'y menait presque de force, parce je m'étais interdit de prendre aucun plaisir avant d'avoir reçu de tes nouvelles; tu m'ôtes un remords.

— Il ne faut pas me faire de reproches, répondit Nicolas; je n'ai pas écrit, parce que je n'en avais pas la force. J'ai pensé mourir!

En disant ces mots d'une voix faible, qui contrastait étrangement avec sa bonne mine, il se laissa tomber sur une chaise, comme un homme épuisé de fatigue.

— Pensé mourir! tant mieux, répartit Philippe. Si tu étais mort tout à fait, c'était plus grave. Il me semble, dans tous les cas, que te voilà parfaitement rétabli : tu as une bonne figure, et tes habits te sont devenus trop étroits.

Nicolas secoua la tête en souriant d'une façon lugubre.

— C'est là ce qui te trompe, cher ami; je suis atteint d'une affreuse maladie qui ne fait jamais grâce. J'ai les poumons attaqués. Mais je suis résigné, et je m'en voudrais de troubler votre plaisir.

Il avait en parlant ainsi, si peu l'air d'un mourant, que tout le monde partit d'un éclat de rire. On se moqua, sur tous les tons, du malade et de son médecin, et il se débita de si bonnes plaisanteries, que Nicolas finit par rire lui-même franchement, et se laissa emmener à condition qu'on lui permettrait de ne boire que du lait coupé.

Nicolas Poussin se grisa ce jour-là pour la première et la seule fois de sa vie. Il fut tout étonné le lendemain, et ses idées noires ne tardèrent pas à l'abandonner.

Cette aventure se passait en 1622. L'année suivante, les jésuites de Paris célébrèrent la canonisation de St-Ignace et de St-François Xavier. Nicolas Poussin avait de grandes obligations aux pères jésuites; il saisit cette occasion de leur témoigner sa reconnaissance, et peignit, à la détrempe, six tableaux représentant les principaux traits de la vie des deux saints. Le mérite de ces ouvrages, les plus considérables qu'il eût jamais exécutés, et les seuls que le public eût encore vus de lui, attira sur le jeune peintre l'attention du cavalier Marini.

Ce cavalier Marini était un bel esprit, fin courtisan, charmant causeur, politique de ressource, et jouissait d'un grand crédit à la cour, où il était venu à la suite de Marie de Médicis. Il s'intéressa au jeune artiste et l'attira chez lui, où se réunissaient à certains jours beaucoup d'hommes éminents par leur naissance et leur réputation de science et d'esprit.

C'était surtout auprès de ces derniers, des savants et des lettrés, que Nicolas Poussin ambitionnait les droits de la familiarité, car il voulait donner à son esprit tous les genres de culture, beaucoup moins par le simple désir de savoir, que pour satisfaire à ses goûts réfléchis, à son instinct de philosophe et de songeur, qui le suivait du bord de la rivière jusqu'au milieu de ses livres et au sein des belles et brillantes conversations auxquelles il assistait chez le cavalier Marini en modeste auditeur et en disciple timide.

Ce qu'il cherchait surtout à découvrir chez les poètes, les historiens et les philosophes des anciens âges, comme dans ce commerce réservé avec quelques-uns de ses plus spirituels contemporains, c'était, selon l'expression de Reynolds, « cette partie » de la philosophie qui met à découvert le cœur de l'homme, et » qui a rapport au caractère et aux affections. » Aussi peut-on s'étonner que le Poussin ne soit pas devenu un peintre d'expression, que sa peinture impressionne surtout par le sentiment répandu dans l'ensemble des compositions, où les figurent concourent avec les objets à l'effet général, souvent réduites au rôle d'accessoires et rarement destinées à résumer l'intérêt.

Nicolas mena cette agréable existence pendant une année. Le cavalier Marini s'était décidément fait son Mécène, et ce patronage avait produit pour l'artiste d'excellents résultats; il vivait sans peine, presque à l'aise, grâce à quelques commandes qu'il devait à la recommandation de son protecteur, et lorsque celui-ci partit pour Rome, en 1625, pour aller saluer le cardinal Maffeo Barberini, son ami d'enfance, récemment élevé au pontificat sous le nom d'Urbain VIII, il l'eût accompagné sans les engagements qu'il avait pris à l'égard de plusieurs tableaux et auxquels il tenait à satisfaire. Il avait à terminer entre autres *la Mort de la Vierge*, ouvrage d'assez grande dimension, entrepris pour la corporation des orfèvres, qui présentait chaque année un tableau à Notre-Dame.

Marini tenta en vain de l'enlever à ses obligations; Nicolas Poussin avait donné sa parole, rien ne put l'y faire manquer, pas même l'avantage de faire commodément, en compagnie du généreux italien et à ses frais, ce voyage de Rome qui le préoccupait sans cesse et qu'il fut forcé d'ajourner à l'année suivante.

A Rome, où il arriva cette fois sans encombre, le Poussin re-

trouva le cavalier Marini, qui l'accueillit à bras ouverts et lui reprocha amicalement d'avoir tant tardé. Le pauvre poète était étendu sur une chaise longue.

— « J'ai cru que nous ne nous reverrions plus, mon pauvre Poussin, lui dit-il, je souffre, je souffre affreusement, l'air de mon pays me tue au lieu de me rendre la santé que je venais lui demander. Ne deviens jamais homme de cour; on mène là une vie qui use promptement : regarde où j'en suis; il y a trois mois que je n'ai bougé; la goutte me tient par les pieds; je ne sais quel fléau habile le coffre, mais il le dévore à cruels petits coups de dents. Je n'ai pourtant que cinquante-six ans, et j'avais résolu de ne plus vivre que pour les Muses; j'aurai tout au plus le temps de revoir mon poème d'*Adonis*. C'est le chant du cigne! »

Nicolas Poussin aimait véritablement le cavalier Marini; il fut amèrement touché de l'état où il le voyait et hasarda quelques-unes de ces consolations et de ces encouragements qui ne sauraient faire prendre le change aux malades dont la tête n'est point affaiblie.

« Dispense-toi de me consoler, lui dit le poète; je n'ai pas peur; je ne veux pas mourir sans t'assurer une protection qui te tienne lieu de la mienne. Je te ferai connaître au cardinal Barberini, il est neveu du Pape. J'ai lieu de penser qu'il aura pour toi autant de bon vouloir que j'en avais moi-même, et que tu ne perdras pas au change. »

Le Poussin fut en effet présenté par le cavalier Marini à son ami le cardinal, et, peu de temps après, Marini, sur l'ordre des médecins, prit le chemin de Naples, où il ne tarda point à mourir. Le cardinal Barberini partit presqu'aussitôt pour ses légations de France et d'Espagne.

Le Poussin se trouva donc à Rome ce qu'il avait été à Paris en y arrivant pour la première fois : un pauvre artiste inconnu, sans appui, et réduit aux expédients. Rien n'est plus propre à faire ressortir les qualités d'un esprit résolu, confiant dans sa volonté, et doué de persistance, que ces vexations auxquelles le commun des hommes ne sait opposer que des imprécations stériles. Le Poussin était une de ces natures que n'atteint pas le découragement. Il marchait dans la voie de l'art, sans marchander avec la fatigue, sans prendre garde aux rudesses du sentier, animé d'une imperturbable ferveur. Il combattait contre les obstacles qui s'opposaient à ses vues finales, et se raidissait contre le faillible de son humaine nature.

La vie du Poussin pendant les premiers temps de son séjour à Rome me paraît un admirable enseignement de patience, presque d'héroïsme, à offrir à ceux qui poursuivent la même destinée. Il est parmi les hommes qui se vouent aux arts ou aux lettres, un petit nombre de privilégiés que le public se hâte de prévenir; une seule qualité supérieure ou même un défaut brillant est ordinairement pour eux la cause de cet engouement. Il en est d'autres dont le génie, patient et laborieux ouvrier, élève lestement son édifice, et ne craint pas de passer de longues années à en établir carrément et profondément la base, à choisir les matériaux un à un, en ayant soin de les peser et de les mesurer exactement pour être sûr de leur aloi. Ceux-là songent à l'avenir et à la postérité, ou plutôt ils bâtissent pour la postérité, croyant ne bâtir que pour eux-mêmes; ils ne cherchent pas la vogue ordinairement aveugle dans le partage de ses prédilections; ils jouissent presque autant de leur peine, tant qu'elle dure, que de son résultat lorsque la gloire et la fortune la couronnent. Ils confinent leur vie dans la recherche du vrai et du bien; le seul chagrin qui les atteignent, c'est la conscience d'une erreur préjudiciable à leur entreprise. Le goût naturel pour la vie simple et retirée leur rend le désintéressement facile, et les met à l'abri du traquenard où tombent trop souvent beaucoup d'excellents génies destinés à mieux que la richesse et que la vogue.

Tel était, à ce qu'il me semble, le caractère de Poussin. Rien ne le peint mieux que cette sérénité avec laquelle il s'en allait, comme un curieux qui a des loisirs, mesurer les statues antiques en compagnie du sculpteur Duquesnoy et de l'Algarde, quand la misère l'attendait accroupie à la porte, assise à son triste foyer, quand la tirelire à laquelle il destinait d'illusoires économies sonnait creux, et quand son dîner dépendait encore de la bonne volonté d'un marchand d'estampes pour lequel il travaillait quelquefois, et qui n'était pas toujours d'humeur à lui faires des avances. Elle est éteinte à jamais, la race de ces vigoureux artistes qui à trente ans dînaient d'admiration devant la belle statue d'Antinoüs et s'imaginaient avoir bien dîné.

Voilà qui a l'air d'une plaisanterie : c'est pourtant presque une réalité. Le Poussin, faisant plus tard à M. de Chantelou le récit de ses misères de jeunesse, lui disait :

« Il m'est arrivé de me coucher sans avoir pris aucune nour-
» riture de toute la journée, non parce que je n'avais pas de
» quoi me présenter à l'auberge, ce qui m'arrivait pourtant plus
» d'une fois, mais c'est qu'ayant passé beaucoup de temps à con-
» sidérer les beaux ouvrages de l'antiquité, je ne pouvais me
» résoudre à entrer dans une salle de cabaret, où tout est ordi-
» nairement laid à voir. Ces contrastes m'étaient douloureux.
» J'aimais mieux remettre mon repas au lendemain; et notez que
» c'était à peine un sacrifice, car je ne sentais vraiment pas la
» faim, ayant en tête bien d'autres choses. »

Ce qu'il avait surtout en tête, il l'a confié lui-même à l'un de ses comtemporains, qui devint son biographe; ce qu'il avait dis-je, en tête, c'était le projet d'une espèce de croisade en faveur des grands principes oubliés, c'était une réforme que rendait nécessaire à ses yeux la confusion dont la peinture italienne commençait à offrir le spectacle. Les Carraches étaient morts, le Dominiquin avait beau faire pour continuer leur tâche, on le traitait comme un vieillard atteint de folie; les écoles sérieuses s'étaient morcélées en coteries criardes, dont la vérité était le moindre souci, et la question de l'art n'étant plus expliquée par les maîtres, qui l'avaient apprise dans le livre de la nature, commençait à se perdre dans le dédale de l'imaginaire. Le mal était déjà si avancé, qu'il demandait une cure héroïque. Il ne fallait plus songer seulement à le traiter au moyen de palliatifs, il fallait l'arracher violemment, ou lui faire sa part, comme, dans un incendie, on fait la part du feu.

Le tableau des Philistins fut la déclaration de guerre du Poussin aux partisans des mauvaises manières, qui étaient en possession de la vogue. L'imitation de la nature et le culte de la beauté antique s'y posaient en principe. La nature et l'antiquité tels furent toujours, en effet, les modèles favoris du Poussin. Il étudiait la nature avec une minutie qui lui attira de nombreuses railleries. Rien ne paraissait plaisant comme ce peintre qui avait la prétention de régénérer l'art en copiant d'après nature jusqu'aux pierres des chemins. — Il est vrai qu'il ne faisait jamais une excursion dans la campagne sans rapporter un sac rempli de cailloux et de mousses, et qu'il les étudiait scrupuleusement comme il aurait pu faire d'une partie du corps humain. Il en convenait volontiers, et disant à un de ses amis qui lui reprochait ces précautions comme une manie :

« Pensez-vous qu'il y ait quelque différence entre un caillou
» et un morceau de bois? et s'il y a en effet une différence entre
» ces deux objets, connaissez-vous un motif qui dispense le
» peintre de l'exprimer? »

Ce sont là des minuties. Mais ces petits faits et ces particularités imperceptibles ont leur importance dans une biographie, et me paraissent très-propres à compléter un caractère.

Vigneul de Manvil demandait un jour à cet homme qui avait peint des cailloux d'après nature, par quel voie il était arrivé à un si haut rang parmi les plus grands peintres.

— En effet, il n'avait rien négligé, il avait donné des veilles à toutes les sciences. Il savait l'anatomie mieux qu'aucun praticien de son temps; il savait l'histoire comme un bénédictin; il

avait seul appris la perspective, et, en fait d'architecture, personne ne lui était supérieur; il connaissait sa Rome antique, comme les botanistes connaissent leur flore de prédilection; l'archéologie, il l'avait fouillée en tous sens; il savait le nom des ustensiles et des habits dont les anciens faisaient usage; aussi, quelques-uns de ses premiers tableaux peints sur panneaux et en détrempe seroient-ils pris facilement pour des peintures du temps de Pompée. Les attitudes simples et nobles rappellent *les Noces aldobrandines,* et les draperies ont toutes ce beau pli qui ne s'est plus retrouvé depuis que la braie et le sayon des Gaulois ont remplacé la tunique et la toge.

Mais aucune des sciences nécessaires à un peintre n'avait plus d'importance aux yeux du Poussin, que l'architecture. De même qu'il n'oublie jamais, s'il veut représenter un beau jeune homme, de le modeler d'après le Méléagre du Vatican, de même a-t-il toujours soin de placer au fond de ses grands paysages quelques monuments de la vieille Rome. Dans son tableau de la Mort d'Eurydice, le pont et le château de Saint-Ange occupent avec la tour de Néron, le plan intermédiaire, et l'on retrouve encore le château de Saint-Ange, dans une de ses expositions de Moïse, le sujet qu'il a traité le plus souvent. Ce n'était pas seulement par goût particulier, c'était surtout afin d'opérer, par l'exemple, une réaction plus décisive dans la peinture, que le Poussin s'était attaché à recueillir le sentiment profond et simple à la fois qui est le secret de la beauté antique. Mais son archaïsme n'allait point jusqu'à lui faire méconnaître les grands maîtres de l'art. Il avait pour les œuvres de Raphaël un tel respect et une admiration si grande, qu'il tremblait à l'idée d'entreprendre un ouvrage destiné à prendre place dans une salle où se trouvait un Raphaël.

En 1643, M. de Chantelou, premier maître d'hôtel du roi, écrit pour lui commander un tableau représentant le ravissement de saint Paul. Il le prévient qu'il le placera auprès d'une petite toile de Raphaël. « Je crains que la main ne me tremble à l'idée » d'un si redoutable voisinage, lui répond le Poussin, et je me » résoudrai avec peine à commencer le tableau, si vous ne promettez qu'il ne servira que de couverture à celui de Raphaël. »

Voilà qui est bien humble et bien respectueux; mais il faut dire toute la vérité : en grattant la modestie d'un homme on ne manque jamais, même chez le moins vaniteux, de rencontrer une légère couche d'amour-propre. L'année suivante le Poussin envoie, enfin, à M. de Chantelou, le tableau que celui-ci lui demandait avec instance, et il l'accompagne d'une seconde lettre où il lui dit :

« Je vous supplie, tant pour éviter la calomnie que la honte » que j'aurais de voir mon tableau en parangon de celui de » Raphaël, de le tenir séparé et éloigné de ce qui pourrait le ruiner et lui faire perdre si peu qu'il a de beauté. »

Ce mélange de modestie et d'amour-propre ou plutôt de légitime sollicitude pour son œuvre, apparaît encore dans le soin que prend toujours le Poussin d'expliquer par écrit aux personnes auxquelles il envoie des tableaux, le sujet qu'il a voulu traiter. Il a peur de n'avoir pas exprimé assez clairement sa pensée, et va au-devant de la critique. En 1655, en envoyant à ce même M. de Chantelou un autre tableau dont le sujet était la Vierge consolatrice, il le prévient qu'il n'y trouvera pas réunis tous les charmes du coloris.

« Mandez-moi librement là-dessus votre avis, lui dit-il. — » Mais je vous prie de considérer que tous les talents de la peinture ne sont pas donnés à un seul homme; qu'ainsi il ne faut » pas chercher dans son ouvrage ceux qu'il n'a pas reçus. Je sais » bien que toutes les personnes qui le verront ne seront pas d'un » même sentiment, parce que les goûts des amateurs de la peinture ne sont pas moins différents que ceux des peintres, et » cette différence de goût est cause de la diversité qui se trouve » dans les jugements des autres. »

Il continue par une dissertation dans laquelle il s'applique à démontrer que les peintres comme les sculpteurs de l'antiquité ont excellé chacun dans son genre particulier, mais que pas un n'a réuni toutes les perfections.

Le Poussin avait aussi voué une grande vénération au Dominiquin. Il l'avait fréquenté vers la fin de sa triste existence, et voici à quelle occasion s'étaient établies entre eux ces relations que le Poussin ne rappelait jamais sans verser de pieuses larmes.

Le Dominiquin ayant appris qu'un jeune peintre français, arrivé à Rome depuis un an, recherchait dans les églises les tableaux de sa main pour les copier, ne put résister, lui qui ne comptait guère autour de lui que des envieux et des détracteurs, au plaisir de connaître cet ami que le hasard lui envoyait. Il se fit transporter, tout malade et perclus qu'il était de rhumatismes aigus, dans une chapelle où le Poussin achevait en effet de copier un de ses tableaux.

Le Poussin, qui n'aimait pas les curieux, parut contrarié de cette singulière visite. Il allait même abandonner pour ce jour-là son ouvrage, et se disposait à renfermer sa palette, lorsque le Dominiquin, devinant son sentiment, s'approcha de lui en s'appuyant sur une béquille et lui dit en souriant :

— Vous n'aimez pas les importuns, jeune homme? Moi non plus, je ne les ai jamais aimés; mais quand j'avais votre âge et que je copiais comme vous les œuvres des vieux maîtres, si l'un d'eux fût venu regarder, par-dessus mon épaule, comment je m'y prenais pour reproduire après lui la forme dont il avait revêtu sa pensée, je n'aurois pas pour cela mis de côté ma palette, je me serais écarté pour lui laisser librement regarder mon travail, et j'aurais été bien heureux d'avoir son avis.

Le Poussin considérait avec étonnement ce bizarre paralytique qui s'était assis sans façon sur son escabeau, et grattait avec le bout de sa béquille la main du personnage principal.

— « Eh! là, signor, êtes-vous fou? dit-il, en lui retenant le bras.

— » On le dit, mon enfant, mais ce n'est pas vrai. Non, le Dominiquin n'est pas fou, et il peut encore donner un bon conseil.

— » Le Dominiquin! Quoi! le grand Dominiquin! s'écria le jeune homme.

— » Le pauvre Dominiquin; oui, lui-même, vous le voyez tel que l'ont fait le chagrin et les années, répondit le grand peintre.

» Ce n'est plus grand'chose que ce Dominiquin, ce n'est plus qu'un misérable corps détraqué, il peut à peine tenir le pinceau quand la douleur lui laisse un peu de trêve, et il est mort pour beaucoup de gens. D'ailleurs, quand il aurait encore bien des années de vie à espérer, personne ne veut plus de lui; c'est tout comme s'il était dans la tombe. — Le Dominiquin est venu vous trouver jeune homme, pour vous rendre un bon service en échange de l'estime que vous avez pour lui; il est venu vous conseiller de ne pas songer à marcher sur ses traces, si vous voulez arriver à la fortune et à la renommée. — Vous voyez bien cela, dit-il en montrant son tableau, c'est de la vraie peinture, de la grande peinture, de l'art consciencieux. Eh bien! cela mène à l'hôpital. N'en faites jamais. Malgré cette faute, que j'ai remarquée dans la main de St. Thomas, je vois que vous êtes en chemin de devenir un grand artiste; changez vite de route. Livrez-vous à l'extravagance de votre imagination, si vous en avez; inventez quelque chose qui ne soit pas la nature, et ne copiez pas ceux qui l'ont interprétée avec amour. »

On peut se faire une idée des sentiments que dut éprouver le Poussin en écoutant cette lamentable plainte. Il répondit au Dominiquin qu'il était prêt à souffrir comme lui pour l'art et l'accompagna jusqu'à sa demeure le chapeau à la main. Depuis ce jour jusqu'au moment où Zampieri, délivré de la maladie cruelle qui lui faisait vivement désirer la mort, retourna à Naples chercher d'autres souffrances, il devint l'ami du grand peintre, et pour ainsi dire son élève. On sait qu'il paya plus tard à la mémoire du Dominiquin sa dette de reconnaissance, en obtenant

que la Communion de St. Jérôme, reléguée dans un grenier, fût placée en face de la Transfiguration de Raphaël.

La vie du Poussin avait été une vie d'étude et de privations, depuis le départ du cardinal Barberini. Il passa par toutes les épreuves de la plus rude misère, et les supporta avec cette constance qui vient surtout de la confiance instinctive qui est le privilége des hommes appelés à une grande destinée.

Duquesnoy l'avait heureusement fait connaître au cavalier del Pozzo. Le cavalier del Pozzo appartenait à une famille opulente, dans laquelle le goût des arts se transmettait comme un patrimoine; il était en outre l'ami du cardinal Barberini, et, grâce à cette liaison aussi bien qu'à sa fortune, il exerçait, sur un cercle assez étendu, une influence d'Aristarque. Il y avait longtemps qu'il proclamait l'approche de la décadence, et qu'il essayait de remettre en honneur les principes de l'art antique. Dès ses premiers entretiens avec le jeune peintre français, il sentit qu'il existait entre eux une communion de sentiments, d'espérances et de projets, qui lui fit admettre le jeune Français comme un précieux auxiliaire. Il lui ouvrit à deux battants la porte de sa maison, où le Poussin trouva le moyen de nouer des relations utiles, et devint si véritablement son ami, que le Poussin ne craignait pas, dans ses jours de détresse, de puiser dans sa bourse.

Enfin, le cardinal Barberini revint de ses légations et lança définitivement le Poussin, en lui commandant tableaux sur tableaux. Ce fut d'abord *la Mort de Germanicus*, puis *la Prise de Jérusalem par Titus*, puis le *Triomphe de Titus*, et bien d'autres encore, qui furent généreusement payés. Enfin, il fut chargé, grâce au cardinal Barberini, de peindre le modèle d'une mosaïque qui devait être exécutée à Saint-Pierre de Rome. Ce tableau, dont le sujet est le martyre de saint Érasme, est le seul auquel il ait mis son nom, et il le signa, « afin, disait-il, que les ignorants » ne confondissent pas sa faible production avec les ouvrages des » grands maîtres qui ont orné ce superbe édifice. »

Dès ce moment, la réputation du Poussin alla toujours grandissant; il était désormais passé au rang des maîtres. L'Académie française de peinture n'était point encore établie à Rome; elle ne le fut qu'en 1665, grâce à Lebrun, à qui revient tout l'honneur de cette fondation; mais beaucoup de jeunes artistes français, tentés par l'exemple du Poussin, allaient à Rome travailler sous sa direction; de ce nombre étaient Lebrun et Mignard, qui tous deux lui avaient été recommandés par le chancelier Séguier; il leur faisait exécuter des copies d'après les plus grands maîtres, et mettait à former leur goût le soin consciencieux qu'il avait mis à se former lui-même; aussi la paresse, la dissipation et la négligence de Mignard le chagrinaient-elles fort; il avait fini par désespérer pour lui de l'avenir. « On n'arrive pas à un talent sûr et » sérieux, lui disait-il, sans un travail persévérant, une recher- » che opiniâtre de ce qu'on a seulement pressenti ou entrevu. »

Dans le recueil de ses lettres, dû aux soins de M. Quatremère de Quincy, on trouve son opinion sur Mignard, et ses prévisions en ce sens plus d'une fois témoignées. Ce dernier était âgé de trente-huit ans, lorsque le Poussin s'exprimait ainsi à son sujet dans une lettre adressée à M. de Chantelou, le 16 août 1648 :

« J'aurais déjà fait faire mon portrait pour vous l'envoyer » comme vous le désirez; mais il me fâche de dépenser une » dizaine de pistoles pour une tête de la façon de M. Mignard, » qui est celui qui les fait le mieux, bien qu'elles soient froi- » des, fardées, sans force, ni vigueur. »

Il eût été facile au Poussin de faire une brillante fortune; mais qu'avait-il besoin de richesse? Il n'aimait ni le monde ni son bruit; il aimait la retraite, les loisirs studieux, pas beaucoup la gloire, mais la gloire bien plus que le profit, et, par-dessus tout, l'art. Il est, je le crois bien, le seul homme qui ait jamais discuté à propos du prix de son œuvre pour le faire diminuer. C'est pourtant ce qu'il fit maintes fois. Un jour, entre autres, ayant reçu cent écus d'une *Conversion de saint Paul*, il en prit cinquante et renvoya le reste.

Tout le secret de ce désintéressement si peu ordinaire est dans l'antipathie qu'éprouvait le Poussin pour ce qui peut compliquer la vie. Il en voulait bien étendre le matériel autant qu'il le faut absolument pour exister à l'aise mais dans ce matériel il n'y avait point un vide pour le superflu. Ce qu'on appelle un train de maison l'eût rendu le plus malheureux des hommes.

Le cardinal Mancini l'étant venu visiter un soir il le reconduisit, une lampe à la main, jusqu'à la dernière porte, qu'il ouvrit lui-même.

— « Je vous plains de n'avoir pas un seul valet, lui dit le cardinal.

— » Et moi, je plains Votre Éminence d'en avoir un si grand nombre, » répondit le Poussin.

Tout l'homme est dans ce mot. De crainte d'embarras, le Poussin n'avait pas en effet un seul serviteur. Du temps de sa grande misère il avait épousé Marie Dughet, dont le père l'avait recueilli charitablement chez lui pendant une longue maladie. Il s'était marié par reconnaissance et point du tout par goût pour la famille, que le ciel ne lui envoya pas. Sa femme était la gouvernante, le personnage de confiance chargé de veiller aux menus intérêts du ménage, et jamais son intérieur ne perdit cette physionomie un peu froide et sèche.

Ce n'était point de sa part rétrécissement de cœur ou d'esprit. Il appréciait les bonnes et simples qualités de Marie Dughet, et la traitait avec affection, mais il n'avait jamais éprouvé de passion vive ni pour elle ni pour aucune autre femme. Quelques années après son mariage, le Poussin avait adopté le frère de sa femme, Gaspard Dughet, qui devint un peintre de mérite. Il lui fit faire de bonnes études, pourvut largement à tous ses besoins, sans pour cela changer quoi que ce fût à son train de vie personnel. Une telle conduite fait aisément tomber le reproche d'égoïsme adressé au Poussin par un de ses biographes.

La simplicité de ses goûts, l'apparence mesquine de ses habitudes privées, indices ordinaires d'un esprit étroit, n'empêchaient pas qu'il ne fût dans le monde un convive agréable, un causeur et un raisonneur brillant; même il aimait à passer pour tel. Il allait volontiers à une fête, mais il n'en donnait pas; et il ne faut pas croire que ce fût par avarice : on a vu qu'il ne tenait guère à l'argent; c'était toujours par horreur du dérangement et du tumulte dans son intérieur.

Depuis son arrivée à Rome jusqu'en 1639, le Poussin n'avait jamais songé à revenir en France; mais il accueillait cordialement les Français que le goût des voyages ou l'amour de l'art amenait à Rome; c'est ainsi qu'il avait connu le peintre Stella et nombre de personnages distingués, qui n'allaient pas baiser la mule du Pape sans faire un pèlerinage jusqu'à la demeure de l'artiste, cette petite maison du Pincio où il avait de si chères habitudes, qu'il ne fallut rien moins qu'une lettre de la main de Louis XIII pour la lui faire momentanément abandonner.

Parmi les personnes qui étaient venues ainsi lui rendre visite en passant, se trouvaient M. Desnoyers, secrétaire d'État et surintendant des bâtiments de la couronne, et M. de Chantelou, maître-d'hôtel du roi, qui revinrent enthousiasmés. M. Desnoyers représenta au roi que c'était grand dommage pour la France de laisser un Français de si grand talent enrichir l'Italie des productions de son pinceau, et la décoration de la grande galerie du Louvre ayant été décidée, le roi le chargea d'écrire au Poussin pour l'engager à venir prendre la direction des travaux.

M. Desnoyers connaissait l'attachement du Poussin à ses amis de Rome, à sa maison, à la ville même où il avait souffert et triomphé de l'adversité; il débuta par des lettres insinuantes, et toutes intimes, remplies de protestations d'amitié, et d'offres de service au cas où il lui viendrait à l'idée de faire un voyage en France; puis il lui fit entendre que le roi et le cardinal désiraient

vivement son retour pour lui confier les travaux de la galerie. Mais le Poussin se montra par ses réponses si peu tenté de céder à ses insinuations, que M. Desnoyers se décida à lui écrire une dépêche officielle à laquelle était jointe une lettre du roi.

« Cher et bien aimé, lui écrivait Louis XIII, nous ayant été » fait rapport par aucuns de nos plus spéciaux serviteurs, de » l'estime que vous vous êtes acquise, et du rang que vous tenez » parmi les plus fameux et les plus excellents peintres de l'Italie; » et désirant à l'imitation de nos prédécesseurs, contribuer autant » qu'il est possible, à l'ornement et décoration de nos maisons » royales, et appelant auprès de nous ceux qui excellent dans » ler arts, nous vous faisons cette lettre pour vous dire que nous » vous avons choisi pour l'un de nos peintres ordinaires, et que » nous voulons dorénavant vous employer en cette qualité. A » cet effet, notre intention est que, la présente reçue, vous ayez » à vous disposer de venir car deça, où les services que vous nous » rendrez seront aussi considérés que vos œuvres et votre mérite » le sont dans les lieux où vous êtes. »

Rien n'était plus flatteur pour le Poussin et plus capable de le séduire, que cette missive de son roi; n'eût-ce été que par respect, il était prêt à se mettre en route pour venir en France, la politesse de Louis XIII valant bien au moins une visite; mais certains mots de la lettre que lui écrivait en même temps M. Desnoyers le firent réfléchir. Après lui avoir offert mille écus pour ses frais de voyage, autant pour son traitement de chaque année, un logement commode dans la maison du roi, soit au Louvre à Paris, ou à Fontainebleau, à son choix, il ajoutait : « Vous voyez » clair maintenant dans les conditions qu'on vous propose et que » vous avez désirées. Il reste à vous en dire une seule, qui est » que vous ne peindrez pour personne que par ma permission; » car je vous fais venir pour le roi, non pour les particuliers. »

Cette abdication de sa liberté n'allait pas au Poussin. Il avait à grand'peine acquis son indépendance et tenait à travailler pour qui cela lui plaisait. La crainte d'une sorte d'esclavage, tout au moins d'une sujétion si étroite, servit de contrepoids fâcheux à l'honneur que lui faisait le roi de lui écrire en personne. Il répondit d'abord à M. Desnoyers que plusieurs travaux commencés pour des personnes qu'il tenait à satisfaire, ne lui permettaient pas encore d'effectuer son voyage auquel il craignait que son état de santé ne s'opposât définitivement. Le fait est qu'il souffrait cruellement de la pierre ou de je ne sais quel autre mal de la même famille, qui l'avait déjà livré aux chirurgiens; mais le mal lui laissait des trêves de plusieurs mois, et ne l'eût pas empêché d'aller en France, s'il en avait eu bien envie; comme il n'en était que médiocrement tenté, il se fit encore plus souffrant qu'il n'était, afin de gagner au moins le temps de faire toutes ses réflexions. Enfin, il donna décidément sa parole, mais sans fixer l'époque de son voyage.

« J'ai estimé, écrit-il le 17 août 1639 à M. Lemaire, d'avoir » fait une grande folie en donnant ma parole et en imposant l'obli- » gation, avec une indisposition telle que la mienne, et dans un » temps où j'aurais bien plus besoin de repos que de fatigue, de » laisser et abandonner *la paix et la douceur de ma petite maison* » pour des choses imaginaires qui succéderont peut-être tout au » rebours. »

Et pour faire croire au dépit qu'il éprouve d'être retenu par la maladie, il ne craint pas de s'en prendre aux médecins.

« Après avoir renoncé à toutes mes pratiques, accommodé » mes affaires, il faut tomber de rechef, je n'ose dire entre les » mains des médecins, mais des bourreaux qui, d'un petit mal, » m'ont conduit à un terme qui me donne fort à craindre pour » ma personne. » (13 septembre 1639. Lettre à M. Desnoyers).

On commençait à Paris à ne plus croire beaucoup à l'impatience simulée du Poussin. Des lettres particulières informaient M. Desnoyers que le Poussin se portait aussi bien que possible et qu'il faisait avec ses amis de longues excursions à la campagne. Il ne disait donc pas la vérité bien pure quand il appelait les médecins des bourreaux qui l'attendaient pour le torturer; les médecins pensaient, au contraire, que sa guérison s'achèverait sans opération, et ils auraient eu beau jeu à lui faire un procès à propos de cette diffamation.

Cependant on espérait encore le voir arriver un jour ou l'autre lorsqu'une nouvelle lettre de lui vint lever tous les doutes sur ses intentions. Voici une partie de cette lettre; elle est du 15 décembre 1639, et adressée à M. Desnoyers :

« Le devoir de la révérence que je professe envers vous, Mon- » seigneur, m'oblige à vous notifier la cause de mon retarde- » ment. J'étais bien résolu de vous aller servir, et extrêmement » honoré d'en avoir les occasions; mais l'espérance que j'avais » de prouver, par les effets, mes bonnes dispositions, m'a » abusé, car je suis réduit en tel état, que je me vois forcé de » changer de dessein, et de supplier votre bonté de me dispen- » ser de mon vœu, puisqu'en peu de temps je suis devenu inutile, » ne m'ayant demeuré que le regret de vivre. »

Il devint évident aux yeux de l'intendant des bâtiments de la couronne que le Poussin ne viendrait pas, à moins qu'on n'allât le chercher, et M. de Chantelou, qui était devenu son secrétaire, partit à cet effet sur l'ordre du cardinal, avec recommandation de ne négliger aucune caresse, aucune flatterie, aucune libéralité même, pour arracher ce temporiseur à l'Italie.

Il ne fallait rien moins en effet qu'une démarche personnelle de la part d'un homme qu'il aimait, pour mettre un terme aux hésitations du Poussin. Tout en restant attaché de cœur à cette patrie qu'il revendiquait malgré le peu d'aide et l'appui qu'il y avait rencontré à son début, tout en disant qu'il désirait la gloire pour elle bien plus que pour lui, il s'était fait en quelque sorte de l'Italie une seconde patrie à laquelle il tenait par les liens puissants de l'habitude et de la reconnaissance. Il était rompu aux mœurs italiennes; il avait pris l'habit italien, et sa langue maternelle était pour lui comme un idiome étranger qu'il ne parlait plus couramment. On peut presque dire que l'accent italien perce dans ses lettres. Ainsi il y dit *benevolence* au lieu de bienveillance, *destourbier* pour désordre. On dirait qu'il les a d'abord écrites en italien pour les traduire en français.

Cependand il ne put résister à la haute marque d'estime que lui donnait le cardinal, en lui envoyant un ambassadeur, et se laissa emmener. Il arriva en France à la fin de l'année 1640, et s'y vit traité avec tant de bonne grâce, qu'il en écrivit presque sur un ton joyeux à l'archevêque de Pise, Carlo Antonio del Pozzo. Presque toute l'histoire des dernières années du Poussin se trouve contenue dans sa correspondance intime. On sait que ces documents sont les plus précieux auxquels on puisse recourir, parce que l'homme s'y peint lui-même, et s'y laisse aller, sans préoccupation étrangère, au besoin d'ouvrir son cœur à toutes les impressions.

(La fin prochainement.)

Dessins. — La première livraison de *la Renaissance*, contient un titre imprimé en couleur, et une planche à l'eau forte, *les Joueurs de dés*, gravée par M. Wilhem Linnig, d'Anvers.

Notre deuxième numéro, renferme un dessin de Puttaert, rehaussé de deux teintes, *d'après Decamps*, et dans notre troisième feuille (qui est celle-ci), se trouve un dessin original de feu Charlet, intitulé : *Le héros de la Manche*.

Peint par Lancrenon — Gravé par [illegible] — Imprimé par [illegible]

UN JEUNE MENAGE ET UNE VIEILLE DAME

PARTIE LITTÉRAIRE.

MICHEL MONTAIGNE ET SON CHATEAU.

A huit lieues de Bergerac, dans l'ancien Périgord, est la commune de St-Michel, qui n'a de remarquable que le château où est né, où a résidé Michel Montaigne, où il a écrit ses immortels *Essais*. Il s'élève sur un petit plateau de la rive droite de la Dordogne. Le parterre, les bâtiments et la cour forment un parallélogramme. En face, lorsqu'on entre, sont les chais, à droite les écuries, à gauche le principal corps de logis qui se compose de deux tours irrégulières et de deux pavillons. Derrière l'édifice et le long de la façade à l'ouest, règne un petit parterre, bordé d'une terrasse à balustrade, d'où l'on découvre les riches coteaux du Périgord et du Bordelais. De l'autre côté de la cour, aux angles du mur d'enceinte, s'élevaient deux tours qui communiquaient par une galerie. Une de ces tours, celle à l'angle du nord, et qui est actuellement en ruines, était habitée par la femme de Montaigne. L'autre était la demeure du célèbre philosophe dont elle a conservé le nom. Cette tour est encore à peu près telle qu'il l'a décrite dans ses *Essais*. Au rez-de-chaussée est la chapelle, dont on a fait ensuite les archives. La chambre à coucher de Montaigne occupait le premier étage, et l'on y voit sa cheminée et ses deux fenêtres à profondes embrasures. Cette chambre communique à une autre placée dans une tour carrée accolée à la tour ronde. C'est là que Montaigne se tenait les jours de froid. Au deuxième étage, celui dont il a parlé avec le plus de complaisance, était sa bibliothèque ; les poutres qui soutiennent le plafond étaient ornées de sentences grecques et latines, écrites en noir sur un fond clair. Ces inscriptions sont encore lisibles ; en voici quelques-unes,

En grec :

Ce ne sont pas tant les choses qui tourmentent l'homme, que l'opinion qu'il se forme de ces choses.

Il n'est point de raisonnement auquel on ne puisse opposer un raisonnement contraire.

Le souffle enfle les outres ; l'opinion enfle les hommes.

En latin :

Cendre et poussière, de quoi t'enorgueillis-tu ?

Notre entendement erre en aveugle dans les ténèbres où il ne peut apercevoir la vérité.

On lit en plus gros caractères, sur la poutre du milieu, cette devise du sage : *Je ne comprends pas, je m'arrête, j'examine.*

A la bibliothèque est joint un petit cabinet. Là étaient des peintures à fresque que le temps avait dégradées, mais que les scrupules d'une vieille demoiselle ont dégradées davantage. Elle en trouvait les sujets peu décents. Avec un fer aigu, elle a déchiré le sein d'une Diane, où reposait mollement la tête d'Endymion; les bras délicats de Vénus qui pressaient amoureusement le dieu de la guerre, ont tout à fait disparu sous une couche de peinture grise ; et ce pauvre Vulcain lui-même n'a pas été épargné. Mais ce qui reste encore de ces peintures ne donne pas une haute idée du talent de l'artiste auquel on les devait. Elles sont d'un dessin peu correct, d'une exécution mesquine ; et certes, en les perdant, on n'a pas perdu grand'chose : mais les yeux de Montaigne s'étaient souvent reposés sur elles; mais plus d'une fois peut-être ces figures avaient égayé son imagination attristée : ce devait être une raison de les conserver avec soin comme tout le reste. Malheureusement, on ne trouve guère aujourd'hui de propriétaires de châteaux, à qui soient chers les souvenirs des temps reculés, et qui sachent respecter l'asile de ces hommes dont la France s'honorait.

Ce petit cabinet que rien n'a pu préserver de la dégradation, a vu Montaigne dans les moments les plus intéressants et les plus doux de sa vie. La lecture, premier plaisir des esprits paresseux, la lecture charmait ici la fuite de ses heures : aussi faut-il voir avec quelle reconnaissance il en parle et quel éloge il en fait ! « Ce plaisir, » dit-il, est le plus sûr et le plus à nous ; il a pour sa part la con- » stance et la facilité de son service. Ce plaisir *côtoie tout mon cours*, » et m'assiste partout ; il me console en la vieillesse et en la solitude; » il me décharge du poids d'une oisiveté ennuyeuse, et me défait à » toute heure des compagnies qui me fâchent ; il émousse les poin- » tures de la douleur, si elle n'est du tout extrême et maîtresse. Pour » me distraire d'une imagination importune, il n'est que de recourir » aux livres..... C'est la meilleure munition que j'aie trouvée en cet » humain voyage. Je reconnais combien ils portent de secours à ma » vie, et plains extrêmement les hommes d'entendement qui l'ont à « dire. »

Au défaut de tous ses livres qui ont été dispersés, pourquoi ne retrouve-t-on pas, au moins, dans cet humble réduit, les deux ouvrages qu'il aimait de préférence, ce Sénèque : dont le tour sentencieux plaisait tant à son esprit, et ce Plutarque, si plein, si universel, qu'il appelait *le livre des livres* ? Mais de tout ce qui ménageait à Montaigne de si doux loisirs, *mollia scriptori otia*, il n'est resté dans ces lieux que la solitude et le silence : pas une table, pas un meuble qui lui ait appartenu. Notre philosophe cependant méritait d'autant moins une pareille preuve d'indifférence, que lui-même s'est écrié dans un endroit de son livre : « Quel contentement me seroit-ce » d'ouir quelqu'un qui me récitât les mœurs, le visage, la conte- » nance, les plus communes paroles et les fortunes de mes ancêtres! » Combien j'y serois attentif ! Vraiment cela partiroit d'une mauvaise » nature, d'avoir à mépris les portraits de nos amis et prédécesseurs, » la forme de leurs vêtements et de leurs armes. Pour moi, j'en con- » serve l'écriture, le seing et une épée, et n'ai point chassé de mon » cabinet les longues gaules que mon père portoit ordinairement en » la main. »

A la vérité, Montaigne ajoute ensuite, comme s'il eût prévu la profonde négligence de ses descendants : « Si toutefois ma postérité « est d'autre appétit, j'aurois bien de quoi me revancher, car ils ne » sauroient faire moins de compte de moi que je n'en ferai d'eux en » ce temps-là. »

Plus favorisé tant qu'il vécut, cet excellent homme trouva dans l'affection des siens des secours que les infirmités lui rendirent bientôt nécessaires. « J'ai la vue longue, dit-il, saine et entière, mais » qui se charge et se lasse aisément au travail. » Pour amortir la blancheur du papier, il imagina de poser sur son livre une pièce de verre, et il s'en trouva d'abord très-soulagé. Cependant, devenu plus vieux, sa vue s'affaiblit sensiblement ; et l'espèce de demi-jour qui pénètre dans son cabinet, en retraçant cette particularité de sa vie, rappelle aussi que dès lors il se fit lire ses auteurs favoris par sa fille ou par un de ses domestiques. Le même valet lui servait de secrétaire; c'était à lui qu'il dictait ses lettres, ses pensées et les différents chapitres de son ouvrage à mesure qu'il les composait. Cet homme lui ayant volé une partie de ses manuscrits : « Cela me console, » dit-il avec son insouciance accoutumée, qu'il n'y fera pas plus de » gain que je n'y ai fait de perte. »

Tel fut toujours Montaigne dans les petites choses comme dans les grandes. Paresseux par excellence, plein d'incurie pour ses intérêts, l'indépendance et l'oisiveté étaient ses deux maîtresses bien aimées. « J'aime à ne pas savoir le compte de ce que j'ai, dit-il quelque part, » pour sentir moins exactement ma perte. Ne pouvant régler les » événements, je me règle moi-même et m'applique à eux, s'ils ne » s'appliquent à moi. »

Daprès cette humeur, dont l'empreinte se retrouve en mille endroits de son livre, il est facile d'imaginer combien notre philosophe devait se plaire dans cette petite retraite, qu'il avait choisie hors de son ménage et de son château. Partout, en effet, on croit y lire ces paroles si frappantes qui lui échappèrent sans doute dans un moment de mélancolie : « C'est grand'pitié d'être en un lieu où tout ce « que vous voyez vous embesogne et vous concerne..... Je me dérobe « aux occasions de me fâcher, et me détourne de ce qui va mal ; car « c'est chose tendre que la vie et facile à troubler. »

Quel chagrin n'aurait-il donc pas aujourd'hui, s'il pouvait voir l'état de délabrement où l'on a laissé tomber sa retraite chérie et la chapelle qui se trouve au rez-de-chaussée ! Au temps où la Ligue et la Réforme se disputaient parmi nous le gouvernement du royaume et des consciences, Montaigne nous apprend qu'on *lui toléra* la libre continuation du service divin dans la chapelle de sa maison, bien que toutes les églises d'alentour eussent été détruites par ses voisins. Il faut croire que la sagesse de son esprit, autant que la douceur de ses mœurs, lui valut ce privilége assez extraordinaire pour l'époque.

Les huguenots ne pouvaient moins faire, sans doute, en faveur d'un homme qui disait naïvement : « Je me contente de vivre une « vie seulement excusable, et qui ne pèse ni à moi ni à autrui..... « Quand ma volonté me donne à un parti, ce n'est pas d'une si vio- « lente obligation que mon entendement s'y affecte. *Un bon ouvrage « ne perd pas ses grâces pour plaider contre moi.* Je veux que l'avantage « soit pour nous, mais je ne forcène point s'il ne l'est. Aux présents « troubles de cet État, mon intérêt ne m'a fait méconnaître ni les « qualités louables en nos adversaires, ni celles qui sont reprochables « en ceux que j'ai suivis. »

Aujourd'hui que tant de gens, en épousant un parti, se croient obligés d'épouser aussi les injustices et les entêtements ridicules de ce parti, tout le monde peut-être ne saura pas admirer le grand sens que renferment ces paroles de Montaigne ; il me suffit qu'en expliquant la conservation de sa chapelle, elles fassent sentir combien le bon seigneur de Saint-Michel devait y tenir. Cette considération n'a pourtant point empêché d'en enlever depuis longtemps tous les signes consacrés au culte. J'ai vu, sous cette voûte sombre, le sol, à la hauteur de deux ou trois pieds, couvert de pommes de terre, parmi lesquelles gisaient encore à moitié enfouis quelques tableaux de religion. Dans un des coins de cette voûte, on me montra une ouverture qui communiquait aux appartements supérieurs, et par laquelle certaine tradition assez ridicule prétend que Montaigne entendait la messe *sans se déranger*. Loin de prêter beaucoup d'attention à ces contes populaires, je me rappelai qu'en mille endroits de ses ouvrages, comme dans toutes les occasions de sa vie, Montaigne avait fait preuve d'un attachement très-sincère et très-éclairé à la religion de ses pères. « Nous ne nous contentons point, dit-il, de servir Dieu « d'esprit et d'âme ; nous lui devons encore et rendons une révérence « corporelle. Nous appliquons nos mouvements même à l'honorer ; » c'est ainsi qu'il faut faire, et accompagner notre foi de la raison « qui est en nous. »

Ajoutons ici quelques-unes des pensées qui m'occupaient en présence du séjour de Montaigne ? Comme le souvenir de cet homme si distingué les a seul inspirées, j'ose croire qu'elles pourront trouver grâce ici.

On a plusieurs fois tenté d'écrire son éloge. L'Institut en a même fait le sujet d'un concours qui nous a valu plusieurs discours très-brillants ; mais, en général, les auteurs de ces discours ont donné, ce me semble, dans un étrange système. Cet écrivain, qui a tant parlé de la grâce de *la soudaineté*, ce causeur expansif, qui cédait si volontiers aux besoins du *boute-dehors* (*), ils se sont presque tous accordés à nous le représenter comme un beau diseur, studieux imitateur du style des Latins, et se servant ingénieusement des couleurs qu'il ne cesse de leur emprunter. Ainsi, ce langage plein d'une verve si naïve, ces expressions heureuses où la pensée resplendit en naissant, tous ces traits que nous mettions sur le compte d'une âme chaudement émue, ces messieurs ne veulent y voir que le résultat de l'étude et d'une laborieuse application à la lecture des anciens. Montaigne ne serait plus, à leur avis, qu'un rhéteur plein de finesse, habile à faire passer dans notre langue les tours et les ruses de style qu'on admire chez les classiques.

Pour moi, je ne conçois pas qu'après avoir lu seulement un chapitre des *Essais*, on ait pu se livrer, de propos délibéré, à de si faux aperçus. Qui ne connaît ainsi que nous, sur Montaigne, ce mot charmant de vérité : *C'est l'écrivain qui, sachant le moins ce qu'il va dire, sait pourtant le mieux ce qu'il dit?* Comment après un trait si juste et si heureux, ose-t-on nous le peindre encore comme un homme sans cesse occupé des formes extérieures de l'art d'écrire? Montaigne donnait à sa pensée la couleur des impressions dont il était agité à l'instant même où il écrivait. Il y avait beaucoup de *hasards* dans son style, mais de ces hasards qui n'arrivent qu'aux imaginations riches et aux hommes de génie. « La recherche des phrases, dit-il, vient « d'une vanité puérile et scolastique ; c'est aux paroles à servir et à « suivre ; *que le Gascon y arrive, si le Français n'y peut aller.* Je veux « que les choses surmontent, et qu'elles remplissent si bien l'ima- « gination de celui qui écoute, qu'il n'ait aucune souvenance des « mots. Le parler que j'aime est un parler simple et naïf, tel sur le « papier qu'à la bouche ; un parler succulent et nerveux, court et « serré, non tant délicat et peigné comme véhément et brusque ; « plutôt difficile qu'ennuyeux, éloigné d'affectation, déréglé, dé- « cousu et hardi. »

(*) C'est ainsi que Montaigne appelait le langage.

Mais ce n'est pas seulement le style de Montaigne que ses panégyristes n'ont pas compris. L'un d'eux a eu le malheur d'employer toutes les ressources de sa logique, à nous prouver que ce philosophe était doué d'un parfait égoïsme, et que l'amitié qu'il avait pour la Boëtie n'était pas une amitié de cœur, mais le résultat d'une conformité de caractère, d'esprit et de goût. *Mieux vaudrait un sage ennemi.*

Un autre, toujours entiché de philosophisme, n'a voulu voir dans Montaigne que le philosophe et le moraliste. Il paraît donc ne l'avoir étudié que pour connaître ses opinions, son influence, et non sa physionomie : aussi nous en a-t-il à peine offert quelques traits.

En résultat, j'incline fortement à croire que nos panégyristes d'Académie ne se sont point assez occupés de la personne de notre philosophe ; et tant pis sans doute, car c'est dans les secrets du caractère qu'il faut chercher toujours le secret du talent. Ils ont bien vu ce que Montaigne avait emprunté aux anciens ; mais ont-ils également bien senti, bien indiqué tout ce qu'il devait à la nature, à son éducation, et surtout *à l'esprit particulier des provinces où il est né?* Prenez-y garde : ce dernier point est une de ces choses dont on ne se doute guère à Paris. Si j'osais dire que pour apprécier parfaitement certaines parties du talent et de l'esprit de Montaigne, il faut être né Gascon comme lui, je scandaliserais sans doute quelques personnes ; mais peut-être n'aurais-je point avancé pour cela un paradoxe insoutenable.

Cependant, bien que MM. Droz et Villemain ne soient pas ses compatriotes, j'avoue qu'ils me semblent sans contredit ceux qui ont le mieux jugé l'auteur des *Essais*. Dans cette lutte, M. Villemain obtint la couronne, et sans doute il la méritait par l'éclat dont brille son ouvrage. On lui a généralement accordé le mérite d'avoir partout revêtu sa pensée de formes très-éloquentes ; mais peut-être M. Droz a-t-il su nous représenter Montaigne avec plus de fidélité ; peut-être a-t-il mieux caractérisé que son heureux rival la variété de son génie, sa liberté rêveuse, cet esprit de doute et d'enquête, qui nous rendent son livre si piquant ; ce mélange de force, de grâce et de naïveté, qui vient toujours y servir la raison ; *ce style incorrect qu'on n'oserait corriger ;* enfin, cette douce alliance de la modération et du plaisir, qui fait le fond de sa philosophie. En lisant cet ouvrage (*), on sentira que l'auteur a fait une longue étude de Montaigne, ou plutôt, comme il s'en vante, qu'il a beaucoup vécu avec lui.

(*) *Essais sur l'art d'être heureux, suivi d'un éloge de Montaigne*, par Joseph Droz.

UNE VISION DE HANDEL.

I.

Comme Beethoven, Mozart, Haydn, Weber, Mendelssohn, Handel est à la tête des grands compositeurs de l'Allemagne. Jeune encore, il chercha dans les voyages et dans l'étude des modèles un aliment à son génie. L'Italie fut une des premières contrées qu'il visita.

C'était par une chaude matinée d'automne. Handel suivait à cheval la route sauvage et pittoresque qui conduit de Sienne à Rome ; il était accompagné d'un domestique, et une journée de marche les séparait encore de la ville éternelle.

La chaleur était étouffante. Ce fut donc avec un vif sentiment de plaisir que les deux voyageurs aperçurent une épaisse forêt de pins qui leur promettait un abri contre les rayons brûlants du soleil. L'ayant atteinte, ils mirent pied à terre et attachèrent leurs chevaux à un arbre. Handel ne tarda pas à tomber dans cet assoupissement qui paralyse le corps et la volonté, mais qui semble ne tirer qu'un voile transpa-

rent entre l'âme et le monde extérieur. D'abord ses rêves furent assez vagues ; bientôt, prenant des formes plus distinctes, ils se changèrent en une jeune femme dont la robe frôlait son bras, et qui, penchée sur lui, le contemplait avec un air de surprise et de ravissement ; il crut même entendre le son de sa voix.

A peine eut-il ouvert les yeux, qu'il bondit sur ses pieds et promena autour de lui ses regards, sans apercevoir celle qu'il cherchait. Mais quel fut son étonnement lorsqu'il découvrit à ses pieds un rouleau de papier sur lequel étaient tracés des vers dont voici le sens :

Beaux yeux, astres mortels qui versez
Une influence fatale sur ma tête,
Vous qui me révélez comme un oracle
Que je vous devrai ma mort,
Si bien que, fermés, vous avez le pouvoir de tuer,
Quand vous vous ouvrirez,
Détournez de moi vos rayons.

Handel questionna son domestique.

Celui-ci lui apprit que pendant son sommeil une voiture, renfermant deux dames très-élégamment vêtues, s'était arrêtée non loin du lieu où il reposait ; que la plus jeune des deux, qui était d'une beauté ravissante, avait mis pied à terre pour s'approcher de lui ; qu'après l'avoir contemplé quelques instants, elle avait adressé au domestique diverses questions, qu'elle avait écrit à la hâte quelques lignes sur une feuille de papier qu'elle avait jetée à ses pieds, et qu'enfin, le voyant sur le point de s'éveiller, elle s'était hâtée de remonter dans sa voiture.

Handel s'élança rapidement dans la direction qui lui était indiquée ; mais ses recherches pour retrouver l'inconnue furent parfaitement inutiles, et il reprit le chemin de Rome, tout préoccupé du rêve étrange qu'il venait d'avoir et des circonstances singulières qui s'y rattachaient.

II.

Le lendemain, Handel était à Rome, où la nouvelle de son arrivée avait déjà fait une vive sensation : un concert devait avoir lieu le soir dans le palais du gouverneur, et le jeune et déjà célèbre compositeur était au nombre des invités. Arrivés au milieu d'un escalier tout resplendissant de candélabres et bordé de valets revêtus des plus riches livrées, Handel vit accourir le gouverneur, qui n'avait pas dédaigné de venir au-devant du jeune étranger. Après lui avoir témoigné combien il se trouvait honoré de le recevoir, il l'annonça d'un accent de triomphe à la société d'élite réunie dans ses salons.

« Il n'y a qu'un instant, signor, dit le gouverneur, la célèbre Léonora Boroni nous chantait une divine mélodie expressément composée pour elle. Elle vient de quitter le salon avec sa mère pour quelques minutes; mais bientôt vous aurez le plaisir de l'entendre, et vous la trouverez digne, je l'espère, de traduire vos belles inspirations. »

En ce moment, on entendit résonner une harpe dans un salon voisin, et le nom de Léonora Boroni, circulant de bouche en bouche, apprit à Handel que la jeune cantatrice s'apprêtait à chanter ; s'étant approché de la porte, il l'aperçut en effet, assise devant son instrument, dont elle essayait les cordes. En la voyant, il se souvint de son rêve... Pourquoi la jeune fille lui rappelait-elle cette mystérieuse apparition ? il ne se l'expliquait pas lui-même. Quoi qu'il en soit, son premier mouvement fut de s'élancer vers elle; mais la réflexion l'arrêta.

Bientôt Léonora fit entendre sa voix, dont les notes limpides et sonores causèrent à Handel un frisson de plaisir et de ravissement. Mais quoi, n'était-ce pas une illusion ? les vers qu'elle chantait n'étaient autres que ceux qu'il avait trouvés inscrits sur le rouleau de papier.

Léonora étant arrivée aux derniers vers du madrigal, vint à lever sa belle tête, et rencontra les regards du maëstro fixés sur elle avec une expression de bonheur extatique. Soudain la voix lui manqua, une pâleur mortelle se répandit sur ses joues, et elle tomba sans connaissance sur le pavé de marbre. Cet évanouissement causa une grande agitation : se hâtant de relever la jeune fille, Handel la soutint dans ses bras et la transporta sur une des galeries du palais, dans l'espoir que la fraîcheur de la nuit la rappellerait à elle. Enfin, Léonora reprit ses sens ; quoique bien émue, elle essaya de sourire, et s'adressant à Handel d'une voix tremblante :

« Je crois, monsieur, dit-elle, que nous nous sommes déjà rencontrés avant cette soirée, et j'espère que vous oublierez un moment d'étourderie.

— Je ne me trompais donc pas, s'écria le compositeur, c'était bien vous ! Ma vision céleste n'était pas une illusion !... »

Léonora rougit et se dégagea doucement de l'étreinte du jeune homme. Cependant ce dernier n'en conserva pas moins assez de faveur auprès d'elle et auprès de sa mère pour obtenir la permission de les accompagner jusqu'à leur demeure et même de leur rendre visite le lendemain.

III.

Les assiduités de Handel auprès de la jeune fille trahirent promptement le secret de son cœur. Ce fut avec un mélange de plaisir et d'effroi que la mère de Léonora s'aperçut de cet amour : pleine d'estime et d'admiration pour le célèbre maëstro, elle eût été fière de voir sa fille épouser un homme aussi distingué; mais la naissance transalpine de Handel et surtout ses croyances hérétiques mettaient de sérieux obstacles à son union avec Léonora. Aussi, lorsqu'il demanda la main de la belle cantatrice, la mère de celle-ci déclara qu'elle ne pouvait accepter ses offres sans avoir préalablement consulté les parents de Léonora, et surtout son frère. Handel, qui avait souvent entendu parler de l'humeur intraitable du jeune officier, parla de faire un voyage à Venise, où il se trouvait en ce moment, pour plaider sa cause en personne.

« Grand Dieu ! y pensez-vous, s'écria Léonora ; gardez-vous-en bien...

—Et pourquoi donc ? Que veut dire cet effroi ? demanda Handel.

— Vous ne le connaissez pas... il vous tuerait... Je dois même vous dire toute ma pensée : ne demeurez pas plus longtemps ici ; partez pour quelque temps, pour un mois... ne me refusez pas cette grâce.

Handel dut céder aux conseils de Léonora : il partit pour Naples. Là, il reçut l'accueil le plus flatteur, fut accablé d'invitations, entouré de fêtes ; mais toutes ces distractions ne lui faisaient pas oublier Léonora : c'est à Naples qu'il composa pour elle ses plus ravissantes mélodies.

Déjà il avait passé près d'un mois dans cette ville sans recevoir aucune nouvelle de Léonora; craignant tout pour elle de la violence de son frère, il hâta son départ pour Rome : il courut, dès son arrivée chez la jeune cantatrice ; mais en approchant de son appartement, il entendit distinctement des soupirs et des sanglots. La porte était entr'ouverte, et ayant avancé la tête pour voir dans l'intérieur, il aperçut un homme, grand et maigre, assis aux côtés de Léonora, et prêta avec la plus vive anxiété l'oreille au dialogue suivant :

« Mon Dieu, disait Léonora, comment pouvez-vous me parler avec tant de cruauté? Si vous avez cessé de m'aimer, plaignez-moi, du moins...

— Vous plaindre... Plaindre une créature aussi endurcie dans le mal!...

— Hélas! je n'ai pas commis de crime.

— Vous n'avez pas commis de crime!... N'en est-ce donc pas un d'aimer ce misérable? un hérétique, un impie!...

— Et pourtant, mon frère, il est noble et généreux. Comment peut-il y avoir du mal à aimer un tel homme, mon frère? »

Handel tressaillit et fit un léger mouvement; le jeune officier tourna la tête et le reconnut.

« C'est lui, s'écria-t-il, c'est lui, l'hérétique qui veut flétrir mon nom. »

Et s'échappant des bras de sa sœur, qui s'efforçait de le retenir, il s'élança vers la porte.

« Oh! par pitié, ne le tuez pas, » s'écria Léonora en se jetant entre l'assassin et l'artiste célèbre.

Ce mouvement fut si rapide, que le poignard levé pour frapper Handel s'enfonça dans le sein de la jeune fille; elle tomba lourdement à terre baignée dans son sang. L'assassin lui-même recula, épouvanté, et s'enfuit en hurlant du théâtre de son crime.

Handel, après avoir pressé sur son cœur le cadavre ensanglanté, quitta ce séjour d'horreur; il passa quelque temps après en Angleterre, où ses belles créations et surtout ses sublimes *oratorios* vinrent mettre le sceau à sa renommée.

C. V.

PARTIE ARTISTIQUE.

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

JACQUES PRADIER,

STATUAIRE FRANÇAIS, NÉ A GENÈVE EN 1792. — MORT A PARIS EN 1852.

Un des hommes les plus considérables de ce temps-ci, Jacques Pradier, vient de succomber à l'âge de 58 ans, frappé par une de ces maladies implacables qui ne laissent aucun répit à leurs victimes. Au milieu d'une promenade qu'il faisait à Bougival, près de Paris, entouré d'une de ses filles et de quelques amis, il se baissa pour cueillir une fleur, et comme s'il eût aspiré un poison terrible au moment où il l'approchait de ses lèvres, un malaise subit le prend; il chancelle, il tombe... pour ne plus se relever. On le transporte dans la maison voisine chez un de ses amis, M. Forcade; les soins les plus empressés lui sont prodigués, rien n'y fait; la vie n'est plus pour lui qu'une agonie qui doit durer quelques heures; l'épanchement au cerveau est complet, tout révulsif est inutile; il n'a plus ouvert la bouche que pour prononcer un mot : *printemps* — c'était, en effet, le nom de l'une de ses dernières et de ses plus charmantes statues — puis ses yeux se sont fermés pour ne plus se rouvrir. Non-seulement l'art français, mais le monde entier a fait une perte sensible, car M. Pradier était un artiste européen.

Très-peu de biographes ont écrit des choses vraies sur cet homme illustre; beaucoup, ces temps derniers surtout, ont narré une multitude de faits dans lesquels l'imagination des auteurs joue le plus grand rôle : la plupart, ne connaissaient ni la vie, ni les habitudes de l'homme, ni même la physionomie particulière de son talent.

Tout le monde, cependant, est d'accord sur un fait : c'est qu'il est né à Genève au mois de mai 1792. — Le printemps l'avait vu naître, le printemps l'a vu mourir — et par une triple et singulière coïncidence, *le printemps* est l'une des dernières figures qui soient sorties de son gracieux ciseau.

Étrange destinée encore que celle de Pradier! Il était fils d'un hôtellier de Genève et le second de quatre enfants qui presque tous furent artistes : — Charles-Simon (*) — graveur distingué; *Jacques* et non pas *James* (**), celui dont nous parlons; — David, qui se livra au paysage avec quelques succès, et enfin Christian, qui fut un *bohême* dans toute l'acception du mot. Tous aujourd'hui sont morts; Jacques est le dernier des quatre qui ait survécu.

L'histoire du baron Denon, l'ayant découvert à Genève en faisant ses tournées d'Italie, est une fable controuvée à plaisir : le fait vrai, c'est que son père le destinait au commerce et qu'il l'envoya à Paris pour s'y façonner; mais le démon de l'art avait déjà tellement envahi cette jeune tête, qu'il passait sa vie à découper des bouchons de liége avec son canif ou son couteau. Le fait vrai encore, c'est qu'il entra chez Lemot, sculpteur, dont la réputation était alors à son apogée. Lemot venait d'achever la statue de Henri IV qui se trouve encore aujourd'hui sur le terre-plein du Pont-Neuf.

Une circonstance heureuse s'offrit bientôt pour Pradier. Marie-Louise dont Lemot faisait alors le portrait, vint un jour voir ce travail dans l'atelier que Lemot occupait au Louvre. Le maître avait fait ranger tous ses élèves sur deux files, et après la visite terminée, il demanda à l'impératrice la permission de lui présenter quelques-uns de ses meilleurs élèves. Il fit alors sortir Pradier des rangs, et l'impératrice le complimenta sur quelques travaux qu'on lui fit voir. Cette visite eut pour résultat une pension de 1,500 livres sur la cassette particulière de Sa Majesté.

Cette anecdote a été mise à tort sur le compte de l'empereur, et on lui fait deviner l'artiste, *avec son regard d'aigle*, comme autrefois le poëte Ducis avait deviné Talma sur l'inspection de sa figure. L'historiette peut être piquante, mais elle pèche complétement par sa base — la vérité historique.

Ses progrès chez Lemot furent très-rapides; si bien qu'en quelques années il prima tous ses camarades. En 1815, il obtint le premier grand prix et partit pour l'Italie (***).

Quelques biographes mal informés ont prétendu que la protection de Marie-Louise avait été cause de son exemption à la conscription; c'est une erreur. Ce titre seul de *lauréat* du grand prix de

(*) Charles Simon Pradier, frère aîné de James, est né, comme son frère, à Genève, *mais de parents français*. Celui-ci fut élève du baron Desnoyers. Parmi ses principaux ouvrages nous citerons : l'*Amour et Psyché*, d'après Gérard; la *Vierge aux ruines*, d'après Raphaël; la *Fornarine*, d'après Ingres, ainsi que la belle planche d'après le même artiste, connue sous le nom de : *Tu Marcellus eris*. Simon Pradier a obtenu la médaille d'or au salon de 1812, et il est chevalier de la Légion d'honneur depuis 1830.

(**) Pradier s'appelait *Jacques;* mais par une de ces petites vanités qui sont quelquefois familières aux plus grands esprits, il poétisa son nom qui lui paraissait trop vulgaire, et il se fit appeler James. — A Genève, dans son enfance, la mère Pradier ne l'appelait jamais que son « *petit Jacquet.* »

(***) Le sujet traité cette année était *Philoctète*. Voici comment le *Moniteur* du 30 octobre 1815 rendait compte de ce concours :

« La classe de sculpture a donné pour sujet de concours *Philoctète dans l'île de Lemnos*, bas-relief. Le premier grand prix a été remporté par M. James Pradier, de Genève, département du Léman, âgé de vingt et un ans et demi, élève de M. Lemot. »

Rome vaut une exemption de droit, de sorte que la faveur n'eut rien à démêler dans cette affaire. La seule faveur qu'il obtint fut sa pension de 1,500 livres, pension qui lui permit de continuer ses études avec plus de fruit et d'arriver au concours difficile des *loges*.

Une anecdote bien curieuse doit trouver place ici, parce qu'elle est relative à ce concours et donne gain de cause à la théorie de certains pressentiments.

Un jour du mois de septembre 1815, la mère de Pradier qui était alors à Genève, eut une vision extraordinaire. Elle vit le ciel entrouvert, et au milieu de nuages bleus ravissants, une statue toute rayonnante de beauté lui apparut, portant une couronne d'or sur la tête. De beaux anges aux ailes blanches étaient prosternés aux pieds de cette statue et l'adoraient. La pauvre mère rapporta tout naturellement cette vision à son fils, à son avenir, à ses succès.

— En effet, deux jours après, elle reçut une lettre de son cher *Jacquet*, lui apprenant qu'il venait de remporter le premier grand prix. Étrange coïncidence, le jour même de son rêve s'accordait de tout point avec le jour de la proclamation du concours...

Pradier fit des merveilles à Rome. Travailleur opiniâtre, il produisit un grand nombre d'œuvres remarquables; et à l'âge où les autres sont encore élèves timides, Pradier était déjà un artiste consommé. Parmi les travaux qu'il fit à cette époque, on remarqua beaucoup le bas-relief *d'Aristée pleurant ses abeilles*; il se trouve aujourd'hui au Musée de Genève. Mais dans la cinquième et dernière année de son pensionnat, il se signala surtout par l'envoi d'*une Bacchante* et *un Centaure*, groupe qui lui valut une médaille au salon de 1819 (*).

L'un de ses premiers travaux en revenant de Rome fut le portrait de Louis XVIII; il était d'une telle ressemblance que le vieux roi s'écria en le voyant :

— Voilà, jusqu'à présent, le seul artiste qui m'ait compris!

Et il donna ordre qu'à l'avenir tous les portraits que l'on ferait de lui seraient exécutés d'après celui de Pradier. A la révolution de 1830, ce buste manqua d'être brisé ; les crosses étaient déjà levées, lorsque M. de Forbin, qui était alors directeur des musés royaux, s'interposa entre les inconoclastes en leur disant :

— Respect à l'auteur de la Charte!

Le mot réussit; les crosses s'abaissèrent comme par enchantement et le buste fut sauvé. Nous croyons que ce portrait est aujourd'hui au Musée historique de Versailles.

Dans la période monarchique qui s'écoula de 1820 à 1830, la vie de Pradier ne fut pas heureuse, elle fut même entourée de privations sérieuses. D'abord, son talent fut contesté très-fortement, et quoiqu'il éclatât sous toutes les formes avec une persévérance décourageante pour ses adversaires, il n'eut pas moins des luttes formidables à soutenir, car il arrivait avec des idées nouvelles—de la sculpture *vraie* à une époque où il n'y avait pas grand'chose de vrai, — et il sortait des traditions académiques. En voilà plus qu'il n'en faut pour empêcher un jeune homme d'arriver. Puis il subissait le sort commun à tous les *grands-prix*, — c'est-à-dire la presque certitude de mourir de faim quand ils reviennent d'Italie, s'ils ne sont pas puissamment protégés. Singulière institution que celle de l'Académie de France à Rome! — On use pendant dix ans sa vie et ses facultés à poursuivre cette chimère artistique qu'on appelle le premier grand-prix; quand on l'a obtenu, on vous envoie pendant cinq ans en Italie avec une pension de 2,400 francs par an; vous logez dans un palais magnifique, ancienne demeure de la famille des Médicis; vous avez pour professeurs les meilleurs artistes du monde, vous vivez en famille, vous êtes logé, éclairé aux frais de l'État; puis, quand vous revenez dans votre patrie, avec un talent solide, habitué à une sorte d'aisance matérielle, née de votre position même de *grand-prix*, vous trouvez toutes les issues gardées, toutes les places prises, toutes les commandes faites; on vous plante là sur le pavé de Paris, et on vous dit : « *Maintenant, mon garçon, crée-toi des relations et fais ton chemin!* » — si tu peux. J'ai connu beaucoup de *grands-prix* qui sont morts dans la misère et le découragement après avoir perdu la moitié du talent qu'ils avaient conquis dans leur jeunesse. Les grands-prix ont encore cela de détestable, c'est qu'ils arrivent d'Italie avec des idés toutes faites; ils sont tous taillés sur le même patron, et quand tout autour d'eux marche et progresse dans leur patrie, ils reviennent avec des *poncifs* académiques qui renversent toutes les idées reçues. A la prochaine révolution, nous signalons cette réforme à l'attention du gouvernement; il y a là une institution à abattre de fond en comble pour la relever sur d'autres bases.

Pradier, lui, revint en novateur. Jugez un peu ce que l'on dut penser! Et il fut précisément contesté, discuté, repoussé, par la raison inverse de ce qui faisait repousser les autres. Ceux-ci étaient en retard du mouvement, lui l'avait devancé! Conçoit-on, en effet, un lauréat qui revient de Rome avec des idées nouvelles! Mais c'est à confondre les plus saines traditions académiques!

En sortant de la villa des Médicis, Pradier retomba donc dans la mansarde d'un grenier obscur du quartier latin. Béranger a eu beau faire chanter :

« Dans un grenier qu'on est bien à vingt ans! »

je soutiens, moi, que l'on était beaucoup mieux à la villa Médicis qu'à la place Furstemberg, et la preuve en est que Pradier fit tout ce qu'il put pour en sortir. — 1830 n'était pas encore arrivé.

A cette époque, il demeurait avec un compositeur de ses amis, nommé Rolle. Rolle n'avait pas plus de rentes que Pradier, les romances et les opéras ne rapportaient pas plus que les statues; si bien qu'un hiver assez rude, celui de 1829, je crois, on eût pu voir la couverture de nos deux amis attachée par la gelée au panneau de bois de leur lit. C'est dire assez que la cheminée manquait de falourdes, le poêle de houille et la poche de monnaie pour en acheter. On dînait alors à 20 sous par tête, et on riait quelquefois, — mais pas toujours.

Un jour cependant, il leur vint une idée à laquelle on donnera le nom que l'on voudra, — bouffonne, ridicule ou extravagante; — mais toujours est-il qu'elle leur vint. Rolle en sa qualité de compositeur avait eu des rapports avec la famille de Ducray-Dumesnil, un dramaturge de l'époque. Celui-ci vint à mourir et laissa pour veuve une femme encore belle, mais d'un âge profondément respectable.

— Si tu l'épousais, dit un jour Pradier à son ami: elle est riche, elle est encore charmante; ce serait peut-être le plus joli poëme que tu puisses mettre en musique dans ta vie.

— Tiens, épouses-la, toi, tu la feras poser en Gorgonne! Et tout ce que l'on peut inventer de drôleries en pareil cas sortit tout façonné du cerveau de nos deux pauvres diables d'artistes.

— Soit, dit Pradier, mais j'ai trouvé un moyen superbe; nous allons tirer *au doigt mouillé* lequel de nous deux déposera ses hommages, sa fortune et son nom aux pieds de la vieille. Celui qui aura perdu épousera.

— Va pour le doigt mouillé, reprit Rolle; — et on se mit en devoir de consulter l'oracle.

En cette circonstance comme en beaucoup d'autres, l'oracle donna une haute marque de sa protection à Pradier. Rolle fut condamné, de par le doigt mouillé; il se mit en devoir de plaire.

Il soupira tant et si bien auprès de la veuve, il lui envoya tant de villanelles, il ajusta pour elle tant de doubles et de triples croches, que trois mois après, à la stupéfaction générale de tous leurs amis, la veuve Ducray-Dumesnil avait changé de nom, par-devant M. le maire, et s'appelait Mme Rolle. — Ceci est de l'histoire.

Mais tout n'est qu'heur et malheur en ce monde. Rolle après quelques mois de mariage ne poussait plus le moindre soupir : la vieille était hargneuse; ses amis aussi le taquinaient, et chaque fois qu'il entrait dans l'atelier de Pradier avec un costume quelque peu comfortable, on lui préparait une *scie* des plus fatigantes et des plus détestables. Avait-il un habit, une canne, un chapeau neufs? — Tiens, tiens, — lui criait-on, — c'est beau, c'est très-beau ça, Rolle; il paraît que le défunt avait une belle garde robe? Et le pauvre garçon de rire du bout des dents et de se mordre les lèvres.

Quelques amis complaisants avaient également posé des lunettes sur le nez de la vieille, si bien que ce pauvre Rolle eut des ennuis de toute nature à supporter. Bref, un beau matin Mme Rolle s'en fut rejoindre son premier mari.... *en laissant toute sa fortune aux hospices de Paris.*

Ce dernier coup porta une perturbation profonde dans les idées

(*) Une copie de ce groupe, également en marbre et faite par Pradier, se trouve à Auteuil chez M. Ternaux; le *Musée de Rouen* possède l'original.

et la santé du compositeur, qui s'éteignit lui-même, quelques années après, au milieu de chagrins considérables.

Pendant ce temps-là Pradier marchait à la gloire et à la fortune. 1830 était arrivé. Sans s'être mis dans le mouvement politique, il le suivait, escorté de toute cette jeunesse laborieuse, intelligente, qui avait jeté par terre toutes les traditions académiques comme d'autres avaient renversé toutes les traditions monarchiques. Un autre ordre d'idées régnait dans la politique, comme dans la littérature, comme dans les beaux-arts; c'était une forme nouvelle qui allait s'élever sur les ruines de l'ancienne. Pradier suivit le mouvement ascensionnel, régénérateur, et l'artiste, contesté quelques années auparavant, monta de suite au sommet de l'échelle, comme Victor Hugo, comme David-d'Angers, comme Alfred de Musset, comme Maupou, comme Eugène Delacroix, que sais-je? Il était lié avec tous les grands hommes du jour; son nom devait se trouver nécessairement associé à tous les grands travaux d'art de l'époque.

Chaque exposition du Louvre apporta à Pradier un succès nouveau et ajouta à sa couronne d'immortelles une fleur de plus. Après l'*Orphée*, le *Niobide* et la *Nymphe*, qui sont de sa première époque, apparurent la *Psyché*, le *Prométhée*, *Venus après le jugement de Pâris*, *les Trois Grâces* et *le Phidias*. Le Prométhée et le Phidias ornent aujourd'hui le jardin des Tuileries. A propos de cette dernière figure, on m'a rapporté une anecdote qui mérite de figurer ici. Elle prouve l'engouement qu'excitaient en 1835, parmi la jeunesse artiste, les œuvres de l'auteur.

Un jeune homme voulant exprimer son enthousiasme pour le *Phidias* de M. Pradier, avait déjà écrit sur le piédestal le premier vers d'un distique improvisé, lorsqu'un des surveillants, préoccupé sans doute d'idées séditieuses, de placards incendiaires, vint empoigner le poëte imprudent et le conduisit au poste de l'officier de service. — Là, notre Argus subalterne fit un grave rapport, corroboré par des circonstances agravantes : l'inscription tracée en caractères de sang (avec de la sanguine), le lieu où le délit avait été commis, la barbe qui ombrageait la lèvre et le menton de son auteur, sa pâleur, son morne silence lors de son arrestation. Heureusement cet échaffaudage de préventions, vraiment alarmantes, s'écroula dans le cabinet de l'officier, et l'accusé, devenu accusateur, se plaignit de la manière peu courtoise avec laquelle on l'avait arrêté.

Voici le distique cause de tant de trouble :

> Pour que l'on pût le faire et si pur et si beau,
> Phidias prêta donc son plus parfait ciseau?

Évidemment ce jeune poëte n'appartenait pas à l'école moderne, il ne devait pas avoir beaucoup lu Victor Hugo; mais enfin, il exprimait tant bien que mal son opinion d'artiste; on aurait pu la respecter.

Il est impossible de réunir en un seul faisceau toutes les productions de Pradier; ce serait un catalogue des plus longs et des plus difficiles à dresser : nous citerons seulement ses œuvres principales.

L'église Saint-Sulpice possède de lui un *Saint-Pierre*, commandé par le gouvernement; l'église Saint-Roch, un *Saint-André martyr* et un *Saint-Augustin*; l'église Saint-Louis de Versailles *le duc de Berry mourant dans les bras de la Religion*; Avignon une *Vierge*; Toulon, le groupe du *Christ mort et de la Vierge*; l'église de la Madelaine, à Paris, le *Mariage de la Vierge* et *quatre apôtres*, en pendantifs; puis le prince Demidoff, un *Christ* colossal attaché à la croix, qu'il commanda à l'artiste en souvenir de la mort de son frère.

Voilà pour la partie sacrée; mais la partie profane est la plus nombreuse, car Pradier était, avant tout, un statuaire païen, et la Mythologie lui a fourni les sujets de la plupart de ses meilleures figures.

Il existe fort peu de monuments publics, de musées et de villes de quelque importance qui ne soient en possession d'une œuvre quelconque de Pradier.

Ainsi on voit sur l'arc de triomphe du Carrousel un bas-relief représentant *le duc d'Angoulême congédiant les envoyés des cortès*; sur l'arc de l'Étoile quatre *Renommées* de 18 pieds; à la chambre des députés deux bas-reliefs et un groupe de *la Royauté accordant l'amnistie*; au fronton du palais du Luxembourg, six figures en ronde-bosse, et les ornements qui encadrent l'horloge sur la façade nouvelle du jardin; sur la place de la Concorde, deux colossales figures assises : *Lille* et *Strasbourg*; au Cirque, les *Génies domptant des tigres* et une *amazone caracolant à cheval*; à la fontaine de la Bastille, un *Fleuve* en bronze, de 17 pieds; une figure pour la Bourse : la *Fortune publique*. La rue Richelieu possède la *fontaine Molière*, ensemble de figures où il a dépensé une grâce et une puissance de talent admirables dans ses *muses sérieuses et comiques*. Et par-dessus tout le tombeau de l'empereur aux Invalides, où se trouvent *douze Victoires* colossales. C'est le plus important de ses travaux comme ensemble monumental, et c'est là surtout ce qui le posera dans l'avenir. Ses statues historiques ne sont pas moins nombreuses. A Alger se trouve la *statue du duc d'Orléans*; à Versailles, la statue couchée de Louis Charles d'Orléans, celle du comte de Beaujolais (*), celles du maréchal Soult, du général Damremont, du duc de Vendôme, de Gaston de Foix, du connétable Anne de Montmorency; à Nimes, une très-belle fontaine, une *Cassandre* et le portrait du baron de Feuchères; à Lyon, son *odalisque*; à Besançon, sa statue de *Jouffroy*; à Genève, la statue en bronze de J.-J. Rousseau, qui figure aujourd'hui sur une des places publiques de la ville (**).

Parmi les bustes les plus remarquables, nous citerons ceux de Louis XVIII, de Charles X, de MM. Bonnet, Erard, Cuvier, Gérard, Sismondi, Aubert, Paillet, Salvandy, Barbier, Max Ducamp, etc.; mais on comprendra qu'il soit très-difficile d'arriver à dresser un catalogue complet.

Les œuvres renfermées dans les cabinets et les collections d'amateurs ne sont pas moins considérables, et sans parler de ses statuettes charmantes que sa main gracieuse a laissées tomber dans le commerce et sur les étagères de tous les salons, nous citerons quelques-unes de ses dernières œuvres, dont les expositions publiques nous ont laissé le souvenir. Ce sont : *Cyparisse et son cerf*, la *jeune chasseresse*, *Hébé et l'aigle*, la *Phyné* (en marbre teinté), la *Poésie légère*, *Anacreon et l'Amour*, *la Sagesse repoussant l'Amour* (bronze), *Nysia*, marbre grec penthelique; *Vénus grondant l'Amour*. (a appartenu au feu duc d'Orléans); *Sapho*, statue en argent, faite pour une loterie; *le Printemps* (marbre de Paros, rehaussé de tons coloriés); *Vénus consolant l'Amour*, groupe en marbre, dont le musée Rath de Genève possède le plâtre. Enfin, ses dernières œuvres furent, au salon de 1851, la *toilette d'Athalante* (placée au Luxembourg); la *Pandore*, achetée par la reine Victoria, et la *Sapho*, qui a figuré à l'exposition dernière (***).

Il laisse inachevés : un *soldat spartiate mourant*, une *baigneuse* et deux autres figures dans le goût païen, dont les noms n'étaient pas encore déterminés. Comme beaucoup de sculpteurs le font à tort, bien que ces figures soient souvent du domaine de la fantaisie, il ne donnait le nom qu'après les avoir achevées. Il préparait également un groupe de l'*Amour et Psyché*, qui sera sans nul doute achevé par M. Lequesne, l'un des meilleurs de ses élèves.

Faisons maintenant une excursion dans le domaine privé, puis nous examinerons le caractère distinctif de son talent.

Quoique d'une apparence assez faible, Pradier était doué cependant d'une de ces organisations les plus mâles et les plus riches qui se soient rencontrées parmi nous depuis l'époque des Michel-Ange, des Pépin, des Léonard de Vinci, ces artistes encyclopédiques, comme les appelle un biographe moderne. « Il savait tout sans rien apprendre, sans sérieuse éducation première; il écrivait fort bien et faisait des vers charmants qu'il savait, au besoin, mettre en musique. Il jouait d'ailleurs de tous les instruments. Il eut même pendant quelques années une habitude originale et tout à lui. Ayant rapporté de je ne sais quelle contrée une lyre antique, il l'avait toujours

(*) Les journaux du temps rapportent que le vieux roi Louis-Philippe fut profondément ému lorsqu'il vit, pour la première fois, cette fidèle image de son frère, mort depuis plus de 30 ans. Le fait est que cette figure est d'une pose si naturelle, d'une expression si juste et si vraie, que l'on comprend facilement l'attendrissement du roi. Le jeune comte meurt en lisant la dernière lettre de sa mère.

(**) Cette statue a été fondue à Paris en 1834, par M. Crozatier qui avait déjà fondu le Napoléon de M. Seurre, et elle resta exposée pendant quelques jours dans la cour du Louvre. Le *Citoyen de Genève* est assis, drapé à l'antique et s'apprête à écrire.

(***) Le jury vient de décerner à Pradier, pour ce dernier ouvrage, la grande médaille d'honneur qui n'avait pas été distribuée depuis 10 ans.

sous la main ; et causait-il avec ses amis, soudain les cordes vibrantes et douces faisaient comme une harmonie effacée à sa charmante conversation. Il retenait d'un opéra une seule fois entendu tout ce qui s'y trouvait de mélodies, et celles d'Auber surtout, compositeur avec lequel, s'il était possible de comparer deux maîtres en arts si divers, Pradier aurait eu quelque ressemblance. Nul ne fut plus affable, plus obligeant, plus communicatif. Ses élèves l'adoraient, et l'un d'eux, le plus célèbre et le plus ancien — M. Etex, — a sur ce douloureux tombeau prononcé des paroles qui peignaient vivement ce cher et glorieux mort.

« Son ancien atelier de l'ancienne abbaye de St-Germain-des-Prés, préféré par lui à celui qu'il avait de droit à l'Institut, était un salon plein d'attrait où passait chaque jour tout ce que Paris possède de talents et d'esprit. Il y avait là un piano, un orgue, tous les instruments, des fleurets, des gants de boxe, des pipes, des narghilés, des divans, des albums, des journaux. Cet atelier a dévoré bien des heures à bien des hommes ! Pradier vêtu d'une façon originale, — car il était épris des couleurs voyantes, et aimait, même un peu ailleurs que chez lui, l'excentricité du costume ;—s'habillait quelquefois à la *Poussin*. On lui trouvait même une certaine ressemblance avec le portrait de cet artiste célèbre qui se trouve au musée du Louvre (*). Pradier, enfin, présidait les réceptions incessantes de toute l'intelligence parisienne en menant à la fois cinq ou six œuvres, selon la théorie *défatigante* des phalanstériens. Il avait toujours en main un ou deux groupes, trois ou quatre statues, cinq ou six bustes, sept ou huit statuettes. Il allait d'un travail à l'autre, capricieusement, selon sa fantaisie, sa force, son attrait, le temps, le ciel, la conversation de ses hôtes, dont il s'éloignait pour mieux s'absorber, dont il se rapprochait pour mieux s'y joindre ; très-alerte, jamais fatigué. Ainsi s'exprime cette production énorme qui laissait des loisirs au musicien, des entr'actes au graveur, à l'aquarelliste. Le soir, en famille, chez ses intimes, il travaillait encore : il sculptait des cocos, des noyaux de pêche, avec un canif de poche. A un thé de l'hiver dernier, chez un de nos meilleurs poëtes dramatiques, qui a récemment épousé une grande dame polonaise, il fit d'un fromage glacé une tête de Faune. La maîtresse du logis parla de partir sur-le-champ pour la Russie, afin de conserver l'objet dans la température voulue... Pradier répondit en servant à sa voisine l'oreille et une corne du demi-dieu sylvestre. Peu d'hommes, peu d'artistes surtout, ont eu moins de vanité. Sa joie était de faire briller ses élèves, de faire valoir ses amis, pendant qu'ils étaient sous sa direction. Peu d'hommes ont été aussi généreux : il en logeait quelques-uns, il en nourrissait quelques autres, il leur aurait donné ses vêtements s'ils les lui avaient demandés; mais il avait aussi un singulier travers : c'était de ne pas faire l'ombre d'une démarche pour eux, une fois qu'ils étaient sortis de son atelier.

« Un jour, ayant gagné un gardien de l'École des beaux-arts, il fit, pour un de ses élèves en loge pour le concours, une composition si belle, que le jury flaira la fraude et que le prix fut refusé. Il ne s'offusquait d'aucun succès et était heureux de les reconnaître partout. Entré à l'Institut, section de l'Académie des beaux-arts, en 1827, il y remplaça son maître, Lemot, l'auteur du *Henri IV*, ainsi que nous l'avons déjà dit; mais il parut oublier souvent cet honneur, n'allant guère aux séances. Ce qui semblait le flatter le plus—et sans doute à ce point de vue de l'apparat, de la couleur, dirai-je—un des attraits auxquels cédait cette organisation d'artiste, ce plaisir des yeux qui lui faisait rechercher un peu de fantaisie dans le costume, c'étaient les ordres chevaleresques. Sans doute il voyait là une atténuation vive et coquette aux formes et aux couleurs de nos vêtements lugubres, et, telle la femme se peut parer de plumes, de dentelles et de fleurs, tel il voyait volontiers son frac noir s'historier, s'aviver d'émaux et de rubans. Chevalier de la Légion d'honneur dès vingt-quatre ans, le roi Louis-Philippe l'avait fait officier. Il tenait du roi de Hollande la commanderie de la Couronne de Chêne, et quelques autres sautoirs de l'étranger. L'autre jour, à la fête dernière du ministre des travaux publics, je le vis ainsi paré, l'air heureux, le visage excellent, ses cheveux longs sur le cou, le front déjà un peu dénudé, causant avec ses amis, riant, fécond en aimables paroles comme sa main l'était en œuvres charmantes, la vie enfin ! Trois semaines plus tard, c'est dans une autre réunion, chez des amis de campagne, qu'il est tombé foudroyé, l'apoplexie lui ayant pour ainsi dire brûlé la cervelle ! (*) »

L'une des faces les plus remarquables du talent de Pradier est incontestablement l'extrême souplesse de son talent gracieux. Jamais statuaire ne poussa plus loin l'élégance de la forme unie à la morbidesse de la chair. C'est de la sculpture émouvante et vraie ; à la magie du ciseau il sut joindre la vie de l'exécution. Pradier est l'inventeur de ce genre mixte — la statuette, — qu'il a porté à une hauteur très-grande et qui a eu cela de bon qu'il a popularisé l'art en lui donnant entrée dans tous nos salons. Quelques esprits chagrins ont beaucoup critiqué ce genre auquel ils ont appliqué le nom de *statuaire bourgeoise*. Soit, quand elle est faite par des artistes bourgeois ; mais traitée par Pradier, c'est du bel et bon art dans toute la puissance et dans toute l'acception du mot.

On a beaucoup parlé de Canova, de ses Trois Grâces et de vingt productions sorties de son ciseau charmant ; mais quand on compare les œuvres de Pradier à celles de Canova, on est tout étonné de la distance que l'art a parcourue. Chez l'un c'est encore la science conventionnelle prétendûment imitée de l'antique ; chez l'autre, c'est un respect scrupuleux de la vérité des formes relevées par la sévérité et la hauteur du sentiment, une chaleur d'exécution que la statuaire moderne avait complétement oubliée, enfin, une sculpture profondément palpitante de mouvement et de vie.

Voilà l'homme que la France a perdu et telle est la nature du talent de l'artiste dont elle aura à déplorer la perte, sans jamais, peut-être, pouvoir le remplacer. Les grands hommes sont comme les grands faits de l'histoire ; un seul apparaît quelquefois à l'aurore ou au couchant d'un siècle !

J. A. Luthereau.

(*) M. Guignet (Adrien) l'un des meilleurs portraitistes français de ce temps-ci, a fait un charmant portrait de Pradier dans ce costume ; il eut même beaucoup de succès à l'une des expositions de Paris, en 1842 ou 1843.

PEINTURES MURALES DE M. VAN EYCKEN.

Avant d'entrer dans le détail de l'œuvre dernière de cet artiste, il est bon de connaître d'une manière officielle les procédés dont il s'est servi et dont il est, en grande partie, l'inventeur.

Le 8 août 1850 M. Van Eyeken, déposa à l'Académie un paquet cacheté, en priant qu'il ne fût ouvert que lorsqu'il le demanderait. Après avoir achevé ses travaux de la Chapelle, M. Van Eyeken a remis une autre note à l'Académie (3 juin 1852) et a demandé que l'identité fût constatée entre les deux communications. On décacheta alors la communication faite en 1850, et voici ce qu'on y trouva :

« Il y a trois ans, j'ai eu l'honneur de proposer à la classe des beaux-arts d'ouvrir un concours pour la peinture murale. Cette proposition avait un double but : introduire dans notre pays un genre de peinture qui depuis longtemps est pratiqué chez nos voisins les Allemands et les Français, et élargir la carrière si restreinte de nos jeunes peintres d'histoire.

« J'avais en outre l'espoir (et la rédaction de ma proposition l'indiquait) de voir se reproduire un procédé plus en harmonie avec nos goûts que les procédés connus.

« Malheureusement, un seul concurrent répondit à votre appel : beaucoup d'autres avaient commencé ; j'appris ensuite que tous reculèrent devant les difficultés de l'exécution. Un second concours eût peut-être produit un résultat plus heureux ; mais la classe, en jugeant autrement, n'a pas maintenu la question au programme.

« Je résolus alors de chercher à réaliser moi-même les espérances que j'avais conçues. Il ne me semblait pas impossible de trouver une manière plus agréable et plus facile que la fresque, qui demande plusieurs années de pratique aux artistes les plus exercés et qui exclut toutes les couleurs végétales, comme sa sœur la peinture aux

(*) Les quelques alinéa qui précèdent et auxquels nous avons mis des guillemets sont empruntés, à la correspondance de l'*Indépendance belge*.

wasserglas. La première, vous le savez, messieurs, a un élément destructeur dans la chaux fraîche ; la seconde, dans la potasse ou la soude qui compose en partie le *wasserglass*. En outre, ces genres de peinture présentent toujours un ton cru auquel nous aurions de la peine à nous habituer, accoutumés que nous sommes au coloris magique de l'école flamande. De son côté, si l'encaustique n'a pas les mêmes inconvénients, elle conserve toujours une certaine mollesse résultant de son délayant.

« Après de persévérantes recherches, j'ai eu le bonheur de voir mes essais couronnés de succès. La matière végétale la plus inaltérable, la *gutta percha*, dont la vertu conservatrice préserve le fil conducteur de la pensée à travers les flots de l'Océan, m'a fourni le moyen de conserver l'expression de la pensée sur les murs de nos monuments.

« Peu de temps après cette découverte et d'après le conseil d'un ami, j'adressai une note à l'Académie, avec prière de ne l'ouvrir qu'après que l'expérience m'aurait démontré la réalité des effets que j'attribuais à mon nouveau procédé. Le lendemain je partis pour l'Allemagne, afin d'étudier les différents genres de peinture murale et les grands maîtres qui, depuis vingt ans, y couvrent les monuments de leurs chefs-d'œuvre.

« Cornelius, Kaulbach, Bendeman, Degher, Schrandolf, m'honorèrent de leurs conseils, et je revins enthousiasmé de ce que j'avais vu, la tête pleine des inspirations que j'avais puisées dans mes entretiens avec ces illustres artistes.

« Vers cette époque, mon digne émule et ami Portaels visita également l'Allemagne dans le même but, avec la même conviction, avec les mêmes espérances. A notre retour, M. Rogier, ministre de l'intérieur, qui, il y a quinze ans déjà, dans un écrit remarquable, avait appelé l'attention des artistes et du gouvernement sur la peinture monumentale, accueillit avec faveur l'occasion de mettre en pratique les principes qu'il avoit émis naguère, et nous confia à chacun un travail de peinture murale.

« La chapelle que j'ai peinte en suite de la commande qui m'a été faite le 20 décembre 1850, sera ouverte au public dans deux jours, et je viens vous prier, messieurs, de vouloir bien prendre connaissance de la note que je vous ai adressée. Vous trouverez ci-jointe une autre note explicative du procédé dont il est question.

PROCÉDÉ DE PEINTURE MURALE.

« Faire dissoudre au bain-marie dans trois parties huile de lin purifiée une partie gutta-percha. Quand la dissolution est complète, laissez refroidir cette préparation qui devient gélatineuse. Au moment de broyer les couleurs avec cette préparation, rendez-la fluide au point que vous jugez convenable, en y ajoutant à chaud une petite partie d'huile de lin.

Il est à remarquer que cette composition reste fraîche pendant plusieurs mois et que son contact avec le mur la fait sécher au bout de trois jours.

Avantages. — Cette préparation permet de travailler pendant trois jours à la même partie de peinture, et nous donne ainsi le moyen de la terminer complètement; avantage que n'offre aucun autre procédé. La dessiccation se fait du reste à volonté en ajoutant de l'huile siccative. On peut employer sans danger, surtout à l'intérieur, toutes les couleurs dont on se sert pour la peinture à l'huile. Lorsque la peinture est sèche, on peut faire usage des glacis, soit en mêlant de l'essence de térébenthine à la préparation, soit en faisant dissoudre la gutta-percha dans l'essence de térébenthine même, ce qui se fait de la même manière qu'avec l'huile.

Préparation du fond sur le mur. — L'enduit de la première couche se compose de chaux hydraulique éteinte à l'air et bien tamisée. Elle est versée ensuite dans une cuve que l'on remplit d'eau de pluie filtrée qui doit être fréquemment renouvelée. Tous les jours on a soin d'enlever la croûte qui apparaît à la surface de l'eau.

Ce travail dure une quinzaine de jours.

Ensuite on mêle à la chaux du sable rude bien lavé et du gros gravier, ou de la cendre de houille, ou de la brique pilée, dans la proportion d'une partie de chaux sur deux de gravier, ou de sable, etc.

Ce mortier doit être battu tous les jours pendant quinze jours.

Ce premier fond doit être très-rude afin de donner attache à la seconde couche formée de la même chaux, mais alliée cette fois à du sable lavé très-fin et à du marbre blanc en poudre :

Proportions : { une partie chaux : une partie sable ; une partie marbre.

Ce mortier s'applique avec une truelle en bois. Le mur ainsi préparé devient d'une excessive dureté et absorbe facilement la couleur. On peut lui donner le grain que l'on désire, d'après la dimension du tableau que l'on a à faire.

Opération. — Quand le mur est bien sec, l'on y applique une couche de cire blanche fondue dans de l'essence de térébenthine, que l'on fait pénétrer au moyen du réchaud.

Sur ce fond on peint le tableau.

La couleur y prend facilement ; la partie grasse pénètre et va s'attacher au corps gras qui est en dessous. La gutta-percha réunit le tout et, couvrant la surface d'un voile imperceptible, préserve les couleurs de tout agent extérieur nuisible. Les couleurs deviennent, sans miroiter en séchant, tout en conservant leur vigueur, à peu près comme celle de la peinture à l'huile. »

Après avoir fait l'ouverture du billet cacheté, la classe a constaté l'identité du procédé qui y était indiqué, avec celui décrit dans la note précédente.

ÉGLISE A ÉRIGER EN COMMÉMORATION DE S. M. LA REINE.

Procès-verbal de l'ouverture des billets joints aux plans annexés au concours.

Cejourd'hui, 6 juillet 1852, en présence de M. le ministre de l'intérieur, assisté du secrétaire général du ministère, du chef de la division des beaux-arts au même département, et de MM. Herry, bourgmestre de la commune de Laeken, membre du jury institué à l'effet de procéder à l'examen et au jugement des projets envoyés au concours pour l'église à ériger à Laeken en commémoration de S. M. la Reine, Schayès, conservateur du Musée royal d'armures et d'antiquités, secrétaire du jury.

Attendu qu'il résulte du rapport du jury prérappelé et des procès-verbaux des séances, qu'ayant procédé, dans sa séance du 24 juin 1852, au jugement des projets par la voie du scrutin, les suffrages se sont divisés de la manière suivante ;

(N° 41, quatre voix.) (N° 3, trois voix.) (N° 45, trois voix.)

Que, par conséquent, le jury estime que le premier prix doit être décerné à l'auteur du projet portant le n° 41 et la devise : *Toute autre place qu'un trône eût été indigne d'elle* (Bossuet) ;

Que dans la séance du lendemain, 25 juin, il a procédé à un nouveau scrutin pour l'allocation des deuxième et troisième prix, et que les n°s 3 et 45 ont obtenu, au premier scrutin, chacun 5 voix ;

Que le jury exprime, par suite, le vœu de réunir les sommes destinées à former les deuxième et troisième prix et partager entre les deux projets précités, qui ont paru au jury devoir, sous le rapport du mérite, être placés tous deux sur la même ligne ;

Il a été procédé à l'ouverture des billets cachetés qui accompagnaient les plans précités, n°s 41, 3 et 45.

Cette opération a fait connaître que le plan n° 41, portant pour devise : *Toute autre place qu'un trône eût été indigne d'elle* (Bossuet), est dû à M. Paul Dubois, architecte à Ixelles; le plan n° 3, portant pour devise : *11 octobre 1850*, est dû à M. L. Pavot, architecte à Bruxelles ; le plan n° 45, portant pour devise : *A la mémoire de notre Reine bien-aimée*, est dû à M. Joseph Claes, architecte à Anvers.

Le jury ayant en outre recommandé particulièrement le projet n° 40, portant pour devise : *Probité, justice, vérité*, comme ayant concouru dignement avec les trois autres qui ont été jugés les meilleurs, M. le ministre décide qu'une indemnité de 1,250 francs sera allouée à titre d'encouragement à l'auteur de ce plan, qui, à l'ouverture du billet cacheté, est reconnu être M. Louis de Curte, architecte, à Gand.

En foi de quoi le présent procès-verbal a été dressé les jour, mois et an que dessus.

Ch. Rogier. Ed. Stevens.
Eug. vander Belen. Herry.
A.-G.-B. Schayès.

Le plan n° 41, présenté au concours pour l'église de Laeken sous le pseudonyme de Paul Dubois, d'Ixelles, et à l'auteur duquel le premier prix a été décerné par le jury, est M. Joseph Poelaert, de Bruxelles, jeune architecte attaché depuis plusieurs années à l'administration communale. C'est lui qui a obtenu également le premier prix dans le concours ouvert en 1850 pour la colonne du Congrès.

M. Poelaert est auteur des plans de l'école construite par la ville au boulevard du Midi. Il est chargé par l'administration communale de dresser ceux de la nouvelle église de Sainte-Catherine.

Il avait présenté au concours ouvert pour l'église de Laeken plusieurs projets sous le n° 41.

Lydon et Fournier del.

LE REPOS AU BOIS.

1250

DE LA PEINTURE MURALE EN BELGIQUE.

DE SON PRÉSENT ET DE SON AVENIR.

—

I

« *Où sont donc les fresques exécutées par nos peintres modernes?* » —Tel fut le cri d'alarme jeté, il y a quelques semaines, dans les colonnes mêmes de ce journal par un de nos collaborateurs, — M. le Maistre d'Anstaing (*), — à propos de la peinture murale. L'intention assurément était bonne; mais cependant nous crûmes devoir faire alors nos réserves, surtout en ce qui concernait le fronton de l'église de Caudenberg, parce qu'il nous avait semblé que l'auteur était un peu sévère pour l'artiste qui avait en quelque sorte frayé la voie dans ce pays. Oser tenter une chose qui n'a pas encore été faite, accuse déjà une grande dose d'énergie; et le succès ne fût-il pas à la hauteur de la chose tentée, que l'on devrait encore savoir un gré considérable au novateur qui le premier s'est élancé dans la carrière — c'est-à-dire vers l'inconnu.

L'inconnu, dans ce cas, c'est la peinture monumentale. On peut être artiste très-savant, faire d'excellents tableaux sur son chevalet et exécuter de très-médiocre peinture murale. Ne condamnons donc pas, avant d'avoir tout pesé, tout examiné.

Il y a un fait vrai, incontestable : c'est qu'une voie nouvelle est ouverte à l'art en Belgique et que, pour la parcourir avec succès, il faut des tentatives multiples et réitérées. On est obligé de tenir pendant très-longtemps un enfant en lisières avant de le voir marcher seul; il en sera de même de la peinture monumentale : on marchera d'essai en essai, de tâtonnements en tâtonnements; l'artiste sera constamment tenu en bride par les procédés pratiques qui sont pour moitié dans le succès, et il ne parviendra à se dégager des entraves qui le gênent que lorsqu'il sera dégagé lui-même des étreintes des procédés. Quand il faut chercher, l'esprit n'est plus libre, la main n'est pas toujours obéissante, et la pratique très souvent tue l'idée.

Quant à la question de savoir si la peinture murale mérite d'être encouragée, si elle est possible en Belgique, si le climat est convenable, ce sont là, pour nous, toutes questions oiseuses auxquelles nous ne comprenons pas que l'on s'arrête sérieusement. Comment! ici en Belgique, un des pays les plus catholiques du monde, dont le sol est couvert des plus beaux spécimens de l'architecture chrétienne du moyen âge, qui élève des cathédrales *gothiques ou romano-byzantines*, à tous les coins de son territoire, qui a des murailles nues à *Saint-Joseph*, des murailles nues à *Saint-Boniface*, des murailles nues à *Sainte-Gudule*, vous demandez si la peinture monumentale est possible et mérite d'être encouragée? Et que voulez-vous donc que l'on encourage, si ce ne sont pas les travaux de cette espèce? Vous subventionnez bien vos théâtres qui sont des écoles de vice, et vous délaissez, vous abandonnez à la charité publique vos églises qui sont des écoles de foi! — Vous dorez vos *casino* qui sont des écoles de pipe, et vous enfarinez, vous salissez les voûtes et les nervures splendides de vos basiliques d'une sale couche de blanc qui ferait honte à la dernière cabane de l'un de vos paysans. Savez-vous pourquoi l'on ne va pas dans vos églises? — Parce qu'elles sont intérieurement hideuses à voir; — parce que vous ne savez pas leur restituer leur véritable grandeur; parce que vous avez substitué l'art crétin du plafonneur à l'art chrétien de l'artiste; parce que vous êtes plus barbares au XIXe siècle que l'ont été vos pères dont vous parlez avec dédain; parce que vous êtes d'une race identique à celle des iconoclastes du XVIIIe siècle. — Vous ne brisez pas les statues, il est vrai, — mais vous les éreintez sous la brosse aveugle et inepte de vos badigeonneurs, ce qui est pire; — Vous cassez, vous abîmez, vous faites disparaître la finesse de toutes ces sculptures si charmantes, si délicates, si artistement travaillées; vous les massacrez, vous les annihilez sous cette couche épaisse de crasse que vous croyez être de la propreté, tandis que c'est de la saleté portée à son troisième degré de puissance et d'ignominie. Voilà pour l'intérieur de vos monuments.

Quant à l'extérieur, répondez sans rougir si vous le pouvez. Qu'avez-vous fait dans vos restaurations maladroites et inconsidérées? Vous avez innové, ou fait de l'*à peu près;* vous avez plaqué, vous avez meurtri, vous avez gratté; vous avez confondu tous les styles et toutes les époques; vous avez ajusté des fenêtres du XVe siècle sur des monuments du XIVe; vous avez replacé des statues de style moderne, dans des niches de style ancien, — comme à *Sainte-Gudule;* — vous avez fait peindre des sujets byzantins sur des édifices de forme grecque, — comme à *Saint-Jacques-sur-Caudenberg* (*), — quand leur tympan aurait dû être sculpté de haut ou de bas-relief; vous avez laissé pousser autour de vos églises ces affreux lichens de pierre, demeures insalubres et malpropres, dont les boyaux de leurs cheminées se dressent tout tortueux en vomissant des torrents de fumée noire sur les ogives et les contre-forts de vos basiliques; vous avez fait pis encore : vous avez laissez sceller à tous les angles de la maison de Dieu ces immondes *réceptacles en fonte*, par où s'échappe la joie des ivrognes. Tenez vous êtes au-dessous des barbares et des iconoclastes dont nous parlions tout à l'heure : ils n'étaient que des *sauvages fanatisés;* vous, vous êtes des cuistres civilisés!

Vous ne vous doutez donc pas de ce que doit être un édifice chrétien? Vous ne vous êtes donc jamais rendu compte, dans vos rêves, de ce qu'était une cathédrale gothique longue de trois à quatre cents pieds, haute de cinq cents, large de deux cents et pouvant contenir deux ou trois Parthénons, peuplée de trois à quatre mille statues de pierre, habitée par cinq mille figures sur verre et sur mur, pavée de dalles funéraires en cuivre incisé, ou de mosaïques éclatantes, ayant ses voûtes peintes en bleu comme le ciel ou en or comme les étoiles avec toutes ses nervures chargées d'arabesques; ayant toutes ses murailles incrustées de fresques aux couleurs mates lorsquelles sont éclairées par le jour mystérieux des verrières; ayant des clochers toujours sonnants, avec un toit de plomb ciselé, relevé en argent et en or, avec une crête à jour, avec des orgues et des jubés admirables, merveilleuses combinaisons de l'art le plus complexe, le plus savant, le plus délicat; tout cela accompagné d'un ameublement splendide, le plus souvent sculpté dans le chêne vif par des artistes géants, et rempli d'une foule compacte, chantant à voix haute ou priant à voix basse dans le recueillement le plus solennel? — Et vous osez demander s'il faut encourager la peinture monumentale, si elle est bien de saison à notre époque et si elle ne sera pas mal à l'aise, installée dans l'humidité de nos climats? Allons, allons, évitez-moi la peine de vous appeler encore une fois barbares!

Quant à la question de durée, je vous renverrai aux monuments qui portent encore aujourd'hui des traces visibles de cette splendeur d'autrefois,—vestiges arrachés avec beaucoup de peine à vos infâmes badigeonneurs; et quant à la question d'opportunité, de savoir, de convenance, je vous conduirai dans la petite chapelle que les *Frères de la doctrine chrétienne* ont fait construire rue de la Batterie et que M. Portaels a peinte dans toute son étendue, ou bien encore dans le sanctuaire de la *chapelle de la Sainte-Croix et de la Sainte-Trinité*, en l'église Notre-Dame de la Chapelle, illustrée par M. J. Van Eycken, professeur à l'Académie royale de Bruxelles. Alors vous comprendrez peut-être la peinture monumentale et vous verrez ce que l'on peut faire quand on est conduit par deux mobiles : le sentiment de l'honneur de son pays et le sentiment de sa gloire personnelle, uni au progrès de l'art.

(*) Voir notre XIIIe volume, p. 89. — *La peinture monumentale*, par M. le Maistre d'Anstaing.

(*) Je ne dis rien ici du sujet en lui-même, ni de la manière dont il est rendu; je parle de la singulière idée que l'on a eue d'appliquer une peinture de style chrétien sur un temple de forme payenne.

II

CHAPELLE DES FRÈRES. — SON ORIGINE.

Avant d'entrer dans l'examen de l'œuvre proprement dite, nous allons jeter un rapide coup d'œil sur l'origine de la chapelle où M. Portaels a fait les premières tentatives de la peinture murale en Belgique.

« Appelés à Bruxelles en 1832 par la charité privée, et soutenus par de nombreuses souscriptions, les Frères des Écoles chrétiennes fondèrent successivement trois établissements dans différents quartiers de la ville. Dès l'abord les élèves y affluèrent, et bientôt il fallut songer à agrandir les locaux et à augmenter le nombre des religieux pour répondre à l'empressement qui se manifestait autour d'eux. L'école de la paroisse de Sainte-Gudule, établie dans la rue Notre-Dame-aux-Neiges, au centre d'un quartier populeux, ne suffisait plus, deux ans après son ouverture, à satisfaire la dixième partie des demandes d'admission.

» Quelques constructions élevées dans le but de multiplier le nombre des classes ne purent rétablir l'équilibre, et l'espace demeura trop petit pour recevoir la jeunesse avide de participer aux leçons des excellents frères. D'un autre côté, le peu de fonds dont on pouvait disposer n'avaient pas permis de doter l'établissement d'une chapelle, objet pourtant essentiel et de première nécessité pour l'instruction religieuse des élèves; et comme l'école sans chapelle eût été un corps sans âme, on avait approprié tant bien que mal, pour en tenir lieu, une grande salle basse peu commode, pavée en briques, et servant de passage aux élèves. Tout se réunissait donc pour faire sentir l'urgence de changer cet état de choses et donner à l'utile établissement des Frères les agrandissements indispensables pour se mettre plus en rapport avec les besoins de la population et les nécessités de l'instruction religieuse. Une œuvre aussi visiblement bénie de Dieu ne pouvait rester incomplète; on résolut d'aller en avant et de se confier à la Providence. En même temps que s'ouvrait une exposition sous les auspices des dames de Bruxelles, dont on retrouve la présence dans tout ce qui intéresse l'amélioration du sort des pauvres, se jetaient les fondements d'une nouvelle construction. Bientôt, grâce au concours généreux d'un de nos plus éminents architectes, M. Léon Suys, on vit s'élever un vaste bâtiment contenant quatre grandes classes disposées dans les conditions les plus salubres et les plus favorables à l'instruction, ainsi qu'une chapelle assez spacieuse pour contenir mille enfants. La foi des fondateurs de l'œuvre dans la Providence fut récompensée, et le produit de l'exposition, joint à plusieurs dons importants, ne tarda pas à couvrir la dépense. Mais pendant que tout réussissait à souhait de ce côté, le sort des écoles se trouvait gravement menacé d'autre part. Des vides nombreux se reproduisaient dans les souscriptions, soit par suite de décès, soit par différentes autres causes, et il fallait les combler sous peine de voir l'œuvre s'écrouler : or, tous les moyens ordinaires de collecte étant épuisés, force était d'en chercher de nouveaux. Sur ces entrefaites, un de nos artistes les plus distingués se trouva amené à visiter l'établissement. En entrant dans la chapelle, il fut frappé du magnifique champ qu'offrait le vase à la peinture murale, et bientôt son imagination s'éprit de ce qu'aurait de vraiment grandiose, de profondément chrétien, l'idée de faire de ce temple dédié à l'enfance pauvre une chaire vivante, d'élever ces jeunes âmes par le spectacle sans cesse renouvelé des miracles du christianisme dans l'homme même, de consacrer à ces petits tout ce que l'art renferme de richesses et de beautés, de recréer pour ces humbles la splendeur des anciennes basiliques. Exposer à leurs regards le livre toujours ouvert des saintes Écritures, frapper leurs sens par l'image des hautes vertus, des sublimes enseignements que le catholicisme a mis au jour; glorifier la pauvreté, le travail, l'humilité, le sacrifice sous toutes ses formes, en les couronnant de la croix, ce symbole du sacrifice par excellence ; donner la parole aux pierres pour célébrer la religion dans ses saints, en remontant à celui d'où découle toute sainteté : tel fut le rêve de son esprit, et dès lors ce rêve ne le quitta plus. Mais comme il ne se dissimulait nullement l'impuissance de ses forces à réaliser ce magnifique thème, il luttait contre la pensée qui l'obsédait, lorsqu'il fut entraîné par un de ses amis chez lequel son enthousiasme avait trouvé de l'écho, et qui crut voir en même temps dans l'exécution de ce plan une puissante ressource pour soutenir l'établissement des Frères. S'associant d'autres artistes qui, à son exemple, ne reculèrent pas devant les sacrifices matériels que demandait d'eux cette vaste entreprise, le peintre essaya. »

Dans un prochain article, nous passerons à l'examen et à la dissection artistique de l'œuvre, ainsi qu'à la connaissance des procédés pratiques dont le peintre s'est servi.

J. A. L.

PROGRAMME DE L'EXPOSITION PUBLIQUE

DES OUVRAGES DE PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, GRAVURE ET DESSIN,

Qui aura lieu en 1852, à Amsterdam.

Les bourgmestre et échevins de la ville d'Amsterdam, de concert avec le conseil de direction de l'Académie royale des beaux-arts, ont arrêté qu'ils tiendront cette année, en cette ville, une exposition de produits d'artistes vivants.

Les soussignés composant une commission combinée et nommée à cet effet par la régence de la ville et par le conseil de l'Académie, portent à la connaissance de toutes les institutions publiques et privées, consacrées aux beaux-arts, à celle de tous les artistes et amateurs, de tous les protecteurs des beaux-arts et propriétaires de produits artistiques, à celle enfin de tous ceux qui s'intéressent aux arts et peuvent contribuer à leur prospérité, les résolutions suivantes, arrêtées pour ladite exposition :

Art. Ier.

L'Exposition publique des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, soit nationaux, soit étrangers, aura lieu dans le local de l'Académie royale des beaux-arts, à Amsterdam.

Art. II.

Cette exposition sera ouverte le mardi 7 septembre prochain, et la clôture en est fixée au lundi 4 octobre suivant.

Art. III.

Les tableaux, dessins, estampes, convenablement encadrés, et les objets de sculpture, devront être rendus, dans le susdit local, au plus tard le lundi 23 août prochain, et chaque envoi devra être accompagné d'une lettre adressée à la commission, contenant le nom et la demeure de l'auteur. Cette lettre pourra également contenir la note des prix que messieurs les artistes veulent avoir de leurs ouvrages. Les objets arrivés plus tard que le 23 août *ne seront placés qu'autant que les localités le permettront.*

Les personnes domiciliées à l'étranger, qui enverront des produits à cette exposition, sont invitées à indiquer dans le royaume une maison de commerce ou de commission, ou quelque personne connue, à laquelle elles désirent que les objets soient renvoyés, l'exposition finie.

Art. IV.

Les ouvrages envoyés et admis ne pourront être retirés avant la clôture de l'exposition, qu'ils soient ou non vendus, et resteront sous la surveillance de la commission, qui veillera, autant que possible, à leur conservation.

Art. V.

Aucun objet déjà placé à une exposition antérieure ne sera admis; ceux qui ne pourraient l'être sans blesser les convenances seront refusés, la commission se réservant entièrement l'appréciation des motifs de ses décisions. Elle se réserve également le choix des morceaux à exposer, dans le cas où, l'artiste en ayant envoyé plusieurs, il arriverait que les localités ne permettraient pas de les placer tous. Cependant, et dans chacune des circonstances indiquées, les artistes peuvent compter *sur le secret et la plus grande discrétion.*

Art. VI.

Aucune pièce envoyée par un autre que par l'auteur n'est admise que lorsqu'elle est accompagnée du consentement écrit de l'artiste qui l'a exécutée.

Art. VII.

Un catalogue sera imprimé, indiquant les noms et demeures des artistes, ainsi que les ouvrages dont on peut faire l'acquisition.

Durant la semaine qui suivra la clôture de l'exposition, on délivrera les objets qui auront été envoyés et exposés, et on fera parvenir sans retard les objets envoyés du dehors aux adresses indiquées et mentionnées au second paragraphe de l'article III.

La commission désirant ardemment contribuer aux progrès et à la prospérité des beaux-arts, invite ceux qui les exercent, ceux qui les aiment et ceux qui les protégent, à se joindre à elle pour donner à cette exposition tout l'éclat et le retentissement possibles.

Amsterdam, 13 mars 1852.

La commission combinée :

De la part de la régence,
D.-D. Buchler, président.
J. De Vries.

De la part du conseil de l'Académie,
L. Royer, vice-président.
J. Van Lennep, secrétaire.
C.-J. Fodor, trésorier.
J.-W. Kerkhoven.
J. De Vos. jz.
A.-B.-B. Taurel.
C.-P. Van Heghen.

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

LE POUSSIN.

(suite et fin.)

Si le Poussin souhaitait vivement que ses travaux ne le tinssent pas longtemps éloigné *de la douceur de sa petite maison*, il y avait à Paris un homme qui formait le même vœu le plus sincèrement du monde : c'était Simon Vouet. — « Voilà Vouet bien attrapé,» avait dit Louis XIII, à Saint-Germain. Vouet avait su le mot du roi, et comme le roi était au-dessus de ses atteintes, il résolut de se venger sur le Poussin. Il avait pour lui une grande réputation, des relations avec les familles les plus puissantes, les gens les plus en crédit dans le monde, et il pouvait mettre en campagne contre son ennemi tous les peintres de Paris, furieux de voir le Poussin chargé de travaux considérables et de fonctions créées pour lui. Fouquières fut son principal auxiliaire. M. Desnoyers l'avait chargé de peindre les vues des principales villes de France, pour les placer entre les fenêtres de la grande galerie du Louvre. Il en concluait que nul autre que lui n'avait le droit de diriger les travaux d'embellissement de la galerie. Il alla le déclarer tout net, en matamore qu'il était, au placide Poussin, qui ne fit point attention à sa grande épée et se contenta de lui montrer son brevet.

Quand on vit que le Poussin n'était point un homme emporté qui pût se compromettre par des éclats, on dressa contre lui d'autres batteries. On le savait fort chatouilleux aux atteintes de la critique : c'est par cet endroit faible qu'on l'aborda. Vouet donnait le mot d'ordre à sa meute de détracteurs, et tous s'accordaient si bien à donner le même avis sur les défauts du Poussin, que ces mensonges concertés avaient toute la force de la vérité.

Ces manœuvres produisirent leur effet, surtout à propos d'un tableau que le Poussin avait fait pour le noviciat des jésuites. Le sujet de ce tableau était emprunté à la vie de saint François Xavier ; c'était le saint ressuscitant un mort dans l'île du Japon. Vouet l'avait traité quelque temps auparavant, et son tableau se trouvait précisément placé dans l'église du noviciat. « Ceux de » son parti le faisaient valoir autant qu'ils pouvaient, dit Félicien, disant que sa manière approchait de celle du Guide ; cependant, ils étaient assez empêchés à reprendre quelque chose » dans celui du Poussin, qui est d'une beauté surprenante et » dont les expressions sont si belles et si naturelles, que les » ignorants n'en sont pas moins touchés que les savants. Pour y » marquer néanmoins quelque défaut et ne pas souffrir qu'il passât pour un ouvrage accompli, ils publiaient partout que le » Christ, qui est dans la gloire, avait trop de fierté et ressemblait à un Jupiter tonnant. »

L'architecte Lemercier blâmait avec non moins d'aigreur et de persistance tous les dessins que le Poussin avait préparés pour l'ornementation de la galerie. M. Desnoyers lui-même ouvrit l'oreille à ces méchants propos, et le Poussin lui écrivit, à cette occasion, une lettre pleine de douleur et de fierté, dans laquelle il se compare au Dominiquin méconnu et insulté. Il y discute les griefs élevés contre lui, et dit, en s'adressant particulièrement à Lemercier :

« Ce n'est pas sans raison que j'ai évité les défauts et les choses » monstrueuses qui paraissaient déjà dans ce que M. Lemercier » a commencé : la lourde et désagréable pesanteur de l'ouvrage, » l'abaissement de la voûte, qui semble tomber, l'extrême froideur de la composition, l'aspect mélancolique, pauvre et sec » de toutes les parties, et certaines choses contraires et opposées » mises ensemble, que les sens et la raison ne peuvent souffrir, » comme ce qui est trop gros et ce qui est trop délié, les parties » trop grandes et celles qui sont trop petites, le trop fort et le » trop faible avec un accompagnement entier d'autres choses désagréables. »

Tout le reste de la lettre est une espèce de traité d'architecture à propos de la galerie du Louvre, et il est à remarquer que cette dissertation technique, écrite cependant par un homme qui se servait difficilement du français, livre le sujet clair et lucide à l'intelligence du lecteur.

> Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
> Et les mots, pour le dire, arrivent aisément.

Or, il n'était rien que le Poussin conçût mieux que l'architecture. Sa lettre ne fut pas connue seulement de M. Desnoyers. Celui-ci se plut à la divulguer, et Lemercier n'eut pas le courage de répliquer à l'éloquent plaidoyer du Poussin en faveur du haut goût.

Quant à ceux qui avaient comparé son Christ à un Jupiter tonnant, il ne les honore pas même d'une discussion, et les traite avec un mépris qu'on n'osa pas taxer d'orgueil, tant le Poussin venait de se montrer supérieur à tout et inébranlable à toutes les attaques sur ce terrain de l'art où on était allé témérairement le provoquer.

Le Poussin avait réduit ses ennemis à capituler ; mais cette campagne lui semblait le prélude d'une suite d'hostilités qui n'allaient point à son caractère ni à ses goûts. Il manifesta ouvertement son regret d'avoir quitté l'Italie, et M. Desnoyers fit tout ce qui était en son pouvoir pour lui faire oublier ces vexations et le rassurer sur l'avenir. Il s'excusa humblement de s'être laissé émouvoir par la clameur des envieux, et, aidé de M. de Chantelou, il parvint à calmer l'irritation du peintre. Il n'y avait pas de procédés délicats dont on n'usât avec lui.

« Monsieur et patron, écrit-il le 30 avril 1641 à M. de Chantelou, mardi dernier, après avoir eu l'honneur de vous accompagner à Meudon, à mon retour je trouvai que l'on descendait à ma cave un muid de vin que vous m'aviez envoyé. Je l'ai goûté avec mes amis ; nous l'avons trouvé très-bon. Du reste, nous vous servirons à souhait, car nous en boirons à votre santé, sans l'épargner. Aussi bien, je vois que le proverbe est véritable, qui dit que « chapon mangé, chapon lui vient. » Mêmement hier, je reçus un

pâté de cerf si grand, que le pâtissier n'en a dû rien garder, sinon les cornes. »

Le cerf qui avait fait les frais de cette politesse venait de la forêt de Saint-Germain, et le pâté était un cadeau du cardinal.

Il n'y avait pas de rancune qui pût tenir contre des attentions si gracieuses. Le Poussin cessa d'en vouloir à M. Desnoyers et feignit d'ignorer les menées de la critique malveillante. Mais d'autres motifs vinrent, après ceux-là, raviver dans son cœur le regret de sa patrie adoptive. Jusqu'à la fin de l'année 1641, il avait pu, en dehors de ses travaux du Louvre, s'occuper de plusieurs tableaux promis à ses amis d'Italie; mais M. Desnoyers eut tout à coup l'idée de lui faire faire les frontispices des principaux livres qui sortaient de l'imprimerie royale; il lui fallut même s'occuper des reliures. Cet abus qu'on faisait de lui porta à son comble l'ennui et le dégoût du Poussin. Il avait aliéné son indépendance, et ne pouvait se plaindre ouvertement; mais M. de Chantelou recevait ses confidences.

« Il m'est impossible, lui écrivait le peintre, de travailler en » même temps à des frontispices de livres, à une Vierge, au ta- » bleau de la congrégation de saint Louis, à tous les dessins de » de la galerie, enfin à des tableaux pour les tapisseries royales. » Je n'ai qu'une main et une débile tête, et ne peux être secondé » par personne ni soulagé. Quand monseigneur (M. Desnoyers) » dit que je pourrai divertir mes idées à faire une Vierge et la » *Purification de Notre-Dame*, c'est la même chose comme lors- » qu'on me dit : Vous finirez tel dessin à vos heures perdues. »

Il se plaint encore au commandeur del Pozzo des mêmes ennuis, et avec moins de ménagement pour ceux qui les lui causent.

On voit que la mesure était comble. Le pauvre grand peintre n'avait en France que des ennemis ou des amis maladroits; il ne put résister au désir d'aller se reposer quelques mois dans la paix de sa petite maison, et partit au mois de septembre 1642, sous prétexte d'aller chercher sa femme. Une fois rendu à la liberté et à l'Italie, il sentit qu'il lui serait bien difficile de revenir se soumettre aux mille sujétions qui lui avaient rendu son séjour en France un véritable supplice. Cependant, il était résolu à ne pas manquer à son engagement, et il se préparait au retour, lorsqu'il apprit par le même courrier la mort du grand cardinal et l'éloignement de la cour de M. Desnoyers. Ces circonstances, auxquelles se joignirent les troubles survenus après la mort de Louis XIII, le déterminèrent à rester. C'était envers M. Desnoyers qu'il estimait s'être engagé, et M. Desnoyers n'étant plus en fonctions, il pensait que le contrat passé avec lui était rompu par le fait même de sa retraite.

Depuis cette époque, le Poussin resta constamment à Rome. Il s'y préoccupait patriotiquement des événements qui agitaient la France, ainsi que sa correspondance en témoigne, et avait conservé avec M. de Chantelou et beaucoup d'autres des relations qui donnèrent lieu à un commerce de lettres dont un grand nombre ont été recueillies. Il s'y montre ce qu'il fut toujours : ami sérieux, et souvent homme d'esprit.

Ce qui reste à dire du Poussin appartiendrait plutôt à la critique qu'à la biographie. Le temps qui s'écoula depuis son retour à Rome jusqu'à sa mort est en effet la période la plus féconde de sa vie laborieuse. Il peignit en ce temps-là un nombre considérable de tableaux. Je citerai entre autres celui de *Rébecca, les Sept Sacrements, le Jugement de Salomon, Moïse frappant le rocher, Jésus guérissant les aveugles aux portes de Jéricho*, enfin, *les Quatre Saisons*, représentées chacune par un sujet tiré de l'histoire sacrée. A l'exception des *Sept Sacrements*, les ouvrages que je viens de nommer se trouvent dans les galeries du Louvre. Celui qui me paraît caractériser le mieux le génie du Poussin est son *Hiver*, ordinairement appelé *le Déluge*. La comparaison qu'on peut en faire avec un tableau de Girodet sur le même sujet, également conservé au Louvre, fait admirablement ressortir les grandes qualités de cette immortelle composition.

Dans le tableau du Poussin, tous les détails concourent à exprimer la destruction générale ; ce qui reste de l'humanité n'est là pour ainsi dire que comme accessoire. Le Poussin s'est passé de ce grand ressort, de ce moyen assuré d'émouvoir, qui est l'intérêt de l'homme pour son semblable. Ce qu'il a voulu rendre avant tout, c'est le sens de ce mystique événement : le déluge. On sent que ces quelques hommes et ce serpent qui gagnent le faite d'une roche à fleur d'eau, sont tout ce qui survit à la race condamnée; et de cette image le regard se porte irrésistiblement au dernier plan, où est l'arche, c'est-à-dire l'espoir des races à venir, le monument de la promesse de Dieu.

Le tableau de Girodet est intitulé : *Scène du Déluge*, et il est facile de voir que le peintre s'était trompé en l'intitulant d'abord : *le Déluge;* car il représente une inondation quelconque et un groupe d'êtres humains en péril de mort. Ce péril de quelques hommes est ce qui résume l'intérêt; quant à l'idée exprimée par ces versets de la Genèse :

« Toutes les fontaines du grand abîme furent rompues et les » bondes des cieux furent ouvertes. (VII-11.)

» Tout ce donc qui subsistait sur la terre fut exterminé, depuis » les hommes jusqu'aux bêtes, jusqu'aux reptiles et jusqu'aux » oiseaux des cieux, et ils furent exterminés. (VIII-23.) »

Quant à cette idée, dis-je, elle n'apparaît même pas dans la composition de Girodet.

Cette habitude de chercher le grand sentiment des choses et la poésie philosophique des sujets est un des caractères les plus remarquables de la peinture du Poussin. Il n'a signé qu'un tableau dans sa vie, et pourtant ses tableaux se distinguent au premier coup d'œil et se nomment d'eux-mêmes. On ne discute jamais au sujet d'une peinture du Poussin, parce que personne n'a su comme lui retrouver cette manière simple, sobre et réservée qui atteint la beauté, à la manière de l'art antique, sans effort, par une pente douce, par la sincérité du sentiment.

Le Poussin succomba à Rome, en 1665, de la cruelle maladie dont les premières atteintes remontaient à plus de trente ans. Jusqu'en 1664, il avait résisté au mal, et peu de gens le croyaient très-sérieusement attaqué; mais à cette époque sa femme mourut; et cet événement brisa l'énergie qui l'avait soutenu jusqu'alors. Il se trouva isolé dans sa maison, et cette idée est surtout celle qui le préoccupe quand il songe à la perte qu'il vient de faire.

« Cette mort, écrit-il, me laisse seul, chargé d'années, para- » lytique, plein d'infirmités de toutes sortes, étranger et sans » amis. »

Au moment de se préparer à mourir, le Poussin regretta bien amèrement de ne pas voir le soleil de sa patrie. Les amis qui lui avaient rendu si cher le séjour de l'Italie, l'avaient précédé dans la tombe; les plus récents avaient cessé de le fréquenter, du moment où la souffrance avait commencé à rompre son égalité d'humeur et à faire de lui un vieillard plaintif; en sorte qu'il mourut en 1665, n'ayant à ses côtés qu'un neveu.

J. De Chatillon.

VARIÉTÉS.

GOUTS GASTRONOMIQUES

DE CERTAINS PERSONNAGES CÉLÈBRES.

Nous avons toujours regretté de voir une branche de l'histoire universelle beaucoup trop négligée par les Thusydide, les Tite-Live, les Tacite, les Plutarque, les Rollin, les Cuvier, les Lebeau, les Mezeray, etc. Cette branche est celle de la prédilection de certains grands

hommes pour tel ou tel aliment, qui, souvent plus que vulgaire, forme un singulier contraste avec le haut caractère et les grandes actions de la plupart de ces hommes célèbres. C'est pour remplir une partie de cette lacune que nous avons réuni et classé, par ordre chronologique, les goûts gastronomiques de quelques-uns de ces grands hommes, qui cependant ne sont pas tous grands, mais qui ont plus ou moins de droit à la célébrité. Notre liste n'est pas très-longue, quoiqu'elle commence avec l'empire romain; nous n'avons, pour ainsi dire, qu'effleuré le sujet, parce qu'il a fallu proportionner le cadre à la place qui lui était destinée dans notre galerie. Passons à l'ami de Cinna, plus habile politique que friand gastronome.

Auguste, mort l'an 14 de J. C., aimait de préférence le pain bis, les petits poissons, le fromage de lait de vache et les figues fraîches. Il ne buvait ordinairement que trois coups à chaque repas. On voit qu'il était simple dans ses goûts et fort sobre.

Apicius (*Cœlius*), célèbre gastronome romain, dont le nom a passé en proverbe, et qui a écrit sur la bonne chère *De arte coquinariâ*, était passionné pour les homards, surtout pour ceux de Minturnes, qui passaient pour les plus beaux, Ayant ouï dire qu'il y en avait de plus gros et de plus délicats vers les côtes d'Afrique, il frète sur-le-champ un vaisseau et part pour s'assurer de la vérité du fait. Arrivé vers le terme de la course, il rencontre un des pêcheurs et lui demande des homards, surtout des plus beaux de ces parages! Voyant qu'ils n'ont rien de plus que ceux de Minturnes, il ordonne sur-le-champ au pilote de virer de bord et retourne à Minturnes, où il continue à se régaler des homards de la côte de la Campanie.

Cet Apicius était fort riche : après avoir dissipé, tant pour sa table qu'autrement, cent millions de sesterces (environ 20,369,166 fr.), il régla ses comptes, et trouvant que, ses dettes payées, il ne lui restait plus que dix millions de sesterces (2 millions 037,916 fr.), il s'empoisonna, craignant de mourir de faim.

Claude, empereur, mort l'an 54 de J.-C., avait une grande prédilection pour les champignons. Hélas ! on sait que, grâce à la tendresse conjugale de sa chère Agrippine et aux soins empressés de son médecin Xénophon, ce régal le mit en deux heures au rang des dieux.

Charlemagne, premier empereur d'Occident, mort en 814, quoique très-frugal, aimait fort le gibier. Dans les jours ordinaires, dit Eginhard, il n'y avait que quatre plats à sa table, non compris une pièce de gibier que ses veneurs lui apportaient tout embrochée, parce qu'ils savaient que c'était son mets favori.

Adrien VI, élu pape le 9 janvier 1522, et mort le 15 septembre 1523, était haï des Romains parce qu'il aimait la merluche, dit Paul Jove ; mais il l'était bien davantage pour la sévérité qu'il mit à vouloir réformer les mœurs.

Luther, chef de la réforme, mort en 1546, était un bon biberon qui donnait la préférence à la bière de Torgau et au vin du Rhin.

Mélanchton, premier disciple de Luther, et qui décéda en 1560, aimait mieux la soupe à l'orge, les goujons et d'autres petits poissons, ainsi que les légumes entremêlés de petits morceaux de viandes hachées.

Le Tasse, admirable poëte italien, mort en 1695, avait une prédilection marquée pour les mets sucrés cuits au four, pour les massepains et les fruits confits. Il aimait tellement le sucre, qu'il en mettait dans sa salade.

Henri IV, roi de France, mort en 1610, était passionné pour les melons et les huîtres ; il en mangeait immodérément. Il paraît que le vin d'Arbois, dont il faisait grand usage, le sauvait des indigestions auxquelles l'exposaient de tels aliments.

Hocquincourt (le maréchal d'), mort en 1658, avait un goût particulier pour les queues de moutons, auxquelles, disent les mémoires du temps, il reconnaissait la propriété d'influer sur la gaîté des convives; aussi a-t-il gardé toute sa vie un cuisinier qui avait trouvé le moyen de préparer des queues de mouton en caisse, que le maréchal emportait à l'armée pour mettre ses officiers en belle humeur.

Crébillon, fils, littérateur français, mort en 1777, était un mangeur d'huîtres insatiable.

Voltaire, mort en 1778, ne se faisait pas remarquer particulièrement en fait de comestibles ; mais le café était sa boisson favorite : il en prenait avec excès. Il en était de même de M. de Buffon et du marquis de Coutades, qui faisait plus encore, car il refusait l'entrée de sa salle à manger à quiconque ne prenait pas deux tasses de café coup sur coup.

Lessing, célèbre écrivain allemand, mort en 1781, aimait par-dessus tout les lentilles ; il eût été homme à faire la sottise d'Esaü.

M. Rogerson, gastronome anglais, donnait, dit-on, la préférence aux ortolans ; du moins le dernier acte de sa vie semble le prouver. On assure que ce digne émule d'Apicius a dépensé, dans l'espace de neuf mois, pour sa table et en expériences culinaires, la somme de 150,000 livres sterling (3,750,000 fr. de notre monnaie), ce qui composait toute sa fortune. Réduit à la misère et au triste état de mendiant, il employa une guinée, la dernière dont on lui avait fait la charité, à l'accommodage d'un ortolan, son mets favori ; et après l'avoir savouré avec toute la délectation d'un profès consommé dans l'art de déguster, il se fit sauter la cervelle.

Fréderic le Grand, roi de Prusse, mort en 1786, avait pour mets de prédilection le *potenta* : c'était une espèce de gâteau d'orge réduit en poudre et torréfié.

Paul Ier, empereur de Russie, assassiné dans la nuit du 21 au 22 mars 1801, était grand amateur de pâtés de foies de canards. Il accorda la grâce à un Polonais exilé, qui avait trouvé le moyen de lui envoyer de Toulouse chaque semaine un de ces pâtés, dont le voyage n'altérait pas la fraîcheur.

Klopstock, l'auteur de la *Messiade*, mort en 1803, est bien digne de figurer parmi les gastronomes allemands; il souriait et s'attaquait de prédilection aux pâtés truffés, au saumon, à la truite saumonée ; il arrosait tout cela d'un excellent vin de Rhin. Dans ses dernières années, une bouteille de Bordeaux lui plaisait davantage. Parmi les légumes, il donnait la préférence aux pois ; mais au dessert, le raisin était sa passion favorite.

Kant, le prince des philosophes allemands, mort en 1804, n'était pas aussi recherché dans ses goûts ; il faisait ses délices d'une purée de lentilles, d'une purée de panais, préparée au lard ; d'un pudding au lard, à la poméranienne ; d'un pudding de pois secs aux pieds de porcs, et de fruits desséchés au four. Pour mieux savourer ces trois mets, ce n'était pas trop de trois heures. Kant se mettait à table à une heure, et apportant à cette sérieuse affaire une application vraiment philosophique, il ne la quittait jamais avant 4 heures.

Schiller, célèbre poëte allemand, mort en 1805, aimait tellement le jambon, qu'il en mangeait presque tous les jours, et malgré cela il buvait peu.

De Lalande, astronome, mort en 1807, avait un goût assez bizarre pour les araignées ; il les prenait délicatement, et malgré l'agitation de leurs pattes, il les portait à sa bouche, les suçait, les savourait et les avalait avec une délicieuse sensualité.

Napoléon, mort à Sainte-Hélène en 1821, n'avait de préférence marquée que pour le café ; il en prenait jusqu'à vingt tasses par jour et ne s'en portait pas plus mal. Les plaisirs de la table lui étaient assez indifférents ; aussi son chambellan affidé, M. de Cussy, gastronome renommé, a déploré toute sa vie que le sentiment de la cuisine ait manqué à son empereur ; ce qui lui faisait dire que le plus grand homme ne pouvait être complet.

Lord Byron, célèbre écrivain anglais, mort en 1824, n'est cité dans notre liste qu'à cause de la singularité de ses habitudes en fait de nourriture ; notez que nous ne disons point en fait de gastronomie, car son nom n'est pas digne de figurer dans les annales de cet art par excellence. Sachez donc que lord Byron ne déjeunait ni ne soupait; son unique repas, qu'il appelait son dîner, se composait de vieux fromage de Chestre en état de décomposition complète, de concombres et de choux rouges conservés dans le vinaigre. Il mangeait beaucoup de ce fromage, qu'il arrosait de cidre ou de bière de Burton. Il prenait beaucoup de thé très-fort. Après le repas, il buvait du vin et des liqueurs. Croirait-on que ce Byron, malgré son génie, sa forte tête et son scepticisme, était superstitieux? Il n'eût rien commencé d'important le vendredi : renverser la salière ou l'huilier lui semblait du plus mauvais augure; mais du vin renversé, c'était différent, il en tirait un bon présage ; consolation dont ne s'accommoderait pas un vrai biberon.

» Ce n'est pas en France, en effet, que les arts doivent s'effrayer des tendances industrielles et commerciales de la civilisation moderne. Quel que soit le mode d'activité de notre société, rien ne peut affaiblir en nous le côté chevaleresque et artistique du caractère national.

» Vous le savez tous, messieurs, dans l'atelier, dans la boutique, dans le comptoir comme dans les salons et les chaumières, c'est toujours chez nous la vie morale qui l'emporte sur la vie matérielle, et tandis que chez certains peuples l'activité industrielle dessèche le cœur et éteint l'imagination, chez nous, quoi qu'on fasse, quelque direction que l'on donne aux esprits, on ne fera jamais de nous exclusivement une nation positive, froide, calculatrice. (Applaudissements.)

» Or, chez un peuple aussi éminemment artiste et chevaleresque, que faut-il donc pour que les arts prospèrent? Une seule chose : un gouvernement qui ait ses racines dans la foi populaire et qui, pouvant dédaigner les partis, inspire le respect à l'étranger, la crainte aux factions et la confiance au peuple. (Nouveaux applaudissements.)

» Eh bien! ce gouvernement, je vous jure que vous l'avez; je vous jure que ceux qui ne le voient pas sont des aveugles; je vous jure, enfin, qu'avec le développement de la richesse publique, l'art ne sera point oublié et que ce gouvernement vous prépare une grande ère de prospérité. » (Bravos et acclamations.)

Ont été nommés :

Officiers de la Légion d'honneur, MM. Picot, membre de l'Institut, et Camille Roqueplan, peintre.

Chevaliers : MM. Rousseau (Théodore), Rousseau (Philippe), Flandrin, Pommayrac, Passot, Vidal et Gavarni, peintres; Toussaint et Barre, statuaires; Mouilleron, lithographe.

Rien ne saurait donner une idée plus juste de la transformation qui s'est faite dans les esprits depuis le 2 décembre, que la faveur singulière avec laquelle a été reçu le discours napoléonien de M. de Persigny. (*La Patrie.*)

—

On va décidément rendre le Panthéon au culte catholique; voici à cet égard ce que nous lisons dans différents journaux :

MM. Romieu, directeur des beaux-arts, et de Contencin, directeur des cultes, se sont rendus avant hier à Saint Geneviève, pour y régler l'appropriation de ce bel édifice au culte. MM. Bautain, vicaire général et Sibour, curé de Saint-Thomas-d'Aquin, s'étaient joints à eux pour leur donner toutes les indications nécessaires.

Les travaux de l'appropriation provisoire, qui vont immédiatement commencer, seront terminés le 19 octobre, jour fixé pour les premières cérémonies du culte.

—

En apprenant, par la voie des journaux français, que sa statue faisait partie des nombreuses œuvres d'art laissées par Charles Cumberwurth, M. le duc de Montpensier s'est empressé de la faire retirer et d'en faire remettre le prix à la famille du jeune statuaire mort si prématurément.

—

L'administration des hospices de Malines vient d'ouvrir un concours entre les artistes belges et étrangers pour les plans et devis de construction d'un nouvel hôpital. On peut se procurer à raison de trois francs le programme du concours et le plan terrier. Une prime de deux mille francs est accordée au projet le plus avantageux, et une gratification de mille francs au projet qui suivra en mérite.

—

Un jeune sculpteur anversois, M. Van den Kerkhove, vient d'achever une figure en marbre, rappelant un souvenir pieux et cher à la Belgique : la statue de notre bien-aimée Reine, qui a été transportée hier au palais.

Le talent du jeune artiste a été bien inspiré, et son exécution s'est ressentie de son noble et gracieux sujet. La Reine est debout; elle lève les yeux vers le ciel, implorant du secours pour notre patrie. D'une main, elle tient sa bourse ouverte et, de l'autre, laisse tomber une pièce de monnaie; symbole de ses aumônes inépuisables et de sa charité pour les malheureux.

La figure est fort achevée et l'ensemble mérite des éloges. La tête rappelle bien les traits du visage doux, bon et gracieux de la reine Louise; il faut, en un mot, tenir compte au sculpteur et de son travail et d'une immense difficulté vaincue. Cette œuvre place M. Van den Kerkhove au rang des bons statuaires du pays.

—

Le directeur du Musée de l'industrie a fait une invention ingénieuse. C'est un très-singulier procédé qui permet au premier venu, avec ou sans talent, d'exécuter, chaque seconde, un dessin toujours nouveau, toujours imprévu, et presque toujours élégant ou gracieux. C'est le companium, ou le kaleïdoscope universalisé, car il ne produit pas seulement des rosaces, mais il embrasse tous les règnes de la nature et toutes les formes. L'auteur appelle cet art naissant, isographie.

Dès que M. Jobard aura fait connaître la préparation de ses couleurs et ses divers tours de main, l'isographie deviendra l'un des passe-temps les plus agréables et les plus utiles de nos soirées.

Nous ferons remarquer que l'on parvient à peu près aux mêmes résultats en écrasant des têtes de mouches dans le pli d'une feuille de papier; au moyen de ce genre de *férocité* on fait de charmantes arabesques *artistiques*, variées à l'infini de couleur, de dessin et d'effet.

—

Rolduc et ses environs, près d'Aix-la-Chapelle. Sous ce titre, M. Alexandre Schaepkens s'occupe de la publication d'un ouvrage sur l'ancienne abbaye de Rolduc et de ses environs. Sept vues prises sur les lieux et dessinées sur pierre par M. Schaepkens, formeront un album de sept planches avec un texte descriptif. L'ancienne abbaye de Rolduc est un monument remarquable, sa chapelle souterraine est un chef-d'œuvre de l'art religieux byzantin du XIIe siècle, et son église, également dans le style byzantin, à conservé en grande partie le caractère de sa belle et sévère architecture. M. Schaepkens reproduira dans sa publication ces beaux monuments, ainsi que les châteaux-forts de Wilhelmstein et de Schaesberg, l'ancien bourg des ducs de Limbourg. Ces monuments sont entourés d'une nature grandiose et pittoresque.

—

On lit dans la *Patrie*, de Bruges : Depuis quelques jours on met la dernière main aux peintures murales qui décorent une partie de la chapelle du Saint-Sang. C'est M. Van der Beke, de notre ville, qui en est chargé.

Sous peu la noble confrérie fera commencer les travaux pour la pose du dernier vitrail qui doit décorer la chapelle, dont l'entrée et le jubé seront déplacés.

—

M. D. J. Vandenbossche, artiste gantois, vient de mettre la dernière main à son grand tableau, représentant *saint Vincent de Paul*, reçu dans le ciel par les enfants trouvés. Ce tableau est destiné pour la chapelle du couvent des Pénitentes. Cette nouvelle production est digne, dit-on, de cet artiste.

—

La ville de Bruxelles vient de donner au plus ancien bourgeois de la cité (Le Manneken-Pis) un nouvel uniforme, composé comme suit : habit brodé en argent velours noir de Lyon, culotte en velours amaranthe de Lyon, veste en velours bleu, bas de soie blancs brodés en argent, souliers vernis à boucles en argent garnies en pierres fines, chapeau claque en peluche, surmonté d'un plumet blanc, chemise fine batiste, manchettes de dentelles de Bruxelles, épée garnie en argent. Ce petit uniforme a été confectionné par le tailleur de la ville, M. Reper.

—

Les travaux extérieurs de restauration à l'église de Sainte-Gudule sont interrompus vers la place de ce nom, pour être repris sans doute après la démolition des maisons occupées par les vicaires, démolition définitivement arrêtée et qui suivra de près l'achèvement des habitations que la ville va faire construire dans la rue de Ligne pour ces ecclésiastiques. On vient d'entamer la restauration de la face latérale qui longe la rue du Bois-Sauvage; le pignon qui couronne le petit portail d'entrée vient d'être démoli pour être reconstruit à neuf : cette partie de l'édifice est fort endommagée.

Nécrologie.

M. A.-J.-R. Vaillant, peintre distingué d'histoire naturelle, vient de mourir à Paris, à l'âge de 35 ans.

—

Les arts viennent de faire encore une nouvelle perte : Charles Godde, élève de Pradier, vient de succomber. Grand prix de Rome à vingt ans, il avait obtenu tous les suffrages académiques pour son envoi de première année.

—

Le peintre hollandais P.-E. Wunder, d'Utrecht, est décédé ces jours derniers à Amsterdam, à l'âge de 75 ans. Ses tableaux sont très-recherchés en Angleterre, où il a vécu pendant longtemps, et en Allemagne.

—

Les arts viennent de faire une nouvelle perte en la personne de M. Feuchère, statuaire français, membre de la Légion d'honneur, décédé hier à une heure du matin, à l'âge de 45 ans.

LE SINGE ET LE MIROIR.

PARTIE LITTÉRAIRE.

SONNETS DE MICHEL-ANGE.

Ce n'est pas une des études d'histoire littéraire les moins curieuses, que de chercher quels genres de poésie ont successivement obtenu le plus de vogue, car c'est souvent par la forme, comme par le fond même de la pensée, que se révèle l'esprit d'une littérature, le goût d'une époque. L'ode, la ballade, la chronique en vers naïve et contense, le poëme didactique, le drame et l'églogne ont eu tour à tour leurs jours de gloire et leurs couronnes de lauriers. La forme littéraire est une puissance, et, comme toutes les puissances de ce monde, elle est soumise aux phases d'enthousiasme et aux dépréciations de la foule. C'est le caprice qui la fait naître, ou c'est l'homme de génie qui la crée ; le peuple l'accueille, la soutient, la propage ; elle porte le diadème, elle est reine, elle commande ; puis un beau jour, ce même peuple qui se prosternait devant elle, la rejette, la brise, comme il brise l'autel de ses idoles et le sceptre de ses rois. Pauvre, douce et innocente idylle du XVIIe siècle, qui vous en alliez si joyeusement, à travers les vallons fleuris, chanter vos amours champêtres et écrire votre nom sur les écorces d'arbre, qu'êtes-vous devenue avec vos jolis petits moutons, vos rubans roses, vos guirlandes de fleurs ? Pauvre spirituel madrigal dont les grands seigneurs du XVIIIe siècle aimaient tant le regard malicieux, le sourire équivoque, le visage riant, hélas ! qu'es-tu devenu avec tes bons mots et tes métaphores mythologiques ? Le *Mercure de France* te recevait avec distinction ; l'*Almanach des Muses* te promettait l'immortalité ; je crois même que bien souvent on parla de toi au petit lever royal et au petit coucher, et ce qui vaut mieux encore, plus d'une élégante dame t'emporta discrètement dans son boudoir, plus d'une jeune fille se sentit battre le cœur en te voyant venir. Heureux madrigal ! Et te voilà mort ! Que dis-je, mort ? Oublié, dédaigné. La cruelle révolution de 89 est venue, qui n'a plus rien voulu entendre de tes jolies sentences, de tes aimables déclarations. L'ingrate ! Ainsi est mort le madrigal, ainsi l'héroïde, le poëme descriptif, l'acrostiche, et une foule d'autres genres de poésie, jusqu'à la chanson de M. Panard, qu'il arrangeait pourtant si bien en forme de verre ou de bouteille.

Le sonnet, cet enfant bien-aimé du romantisme, n'a pas eu moins de révolutions à subir ; mais s'il a succombé pendant quelque temps, sous la férule des critiques, il a retrouvé ensuite des jours meilleurs, il s'est réveillé avec une nouvelle vie et de nouveaux accords. Le sonnet est une création toute romantique. Le XIIIe siècle l'a vu naître avec les merveilleuses épopées de chevalerie et les délicieux romans d'amour ; le XVIIe l'a étouffé sous le poids de sa science ; le XIXe l'a rappelé à la vie. Le sonnet, c'est l'Ariel de Shakspeare, Ariel qui se balance le soir aux branches d'un saule, ou qui se pose sur le calice d'une fleur pour y boire une goutte de rosée. Hélas ! comment les écrivains classiques auraient-ils jamais pu aimer le sonnet, eux qui veulent toujours composer des poëmes ? Quel que soit le travail qu'on y consacre, c'est avant tout une œuvre de sentiment.

L'origine du sonnet a été pendant assez longtemps mise en discussion. Les uns l'attribuaient à l'Italie, d'autres à la Provence. Mais il est bien prouvé aujourd'hui que, dès le commencement du XIIIe siècle, il était déjà en usage parmi les poëtes provençaux, et qu'il ne pénétra que plus tard en Italie. Gui d'Arezzo est vraisemblablement le premier qui le fit connaître à ses compatriotes. Puis un siècle plus tard, arrive Pétrarque. De l'Italie, le sonnet passa successivement en France, en Angleterre, en Espagne. On connaît ces sonnets de Ronsard, reproduits il y a quelques années dans un livre de Sainte-Beuve, et ces admirables sonnets de Schakspeare où l'âme du grand tragique semble venir, comme à plaisir, épancher ses rêveries d'amour et se reposer de l'agitation de ses drames. Les poëtes espagnols, avec leur génie romantique, devaient aimer cette fleur de poésie née sous le ciel de la Provence, cultivée par leurs frères d'Italie. Aussi l'ont-ils transplantée chez eux avec succès ; et ce sonnet de sainte Thérèse au Christ crucifié n'est-il pas l'un des plus beaux qui existent ?

« Ce qui fait que je t'aime, ô mon Dieu, ce n'est pas l'idée du ciel que tu nous promets ; ce qui fait que je redoute de t'offenser, ce n'est pas la crainte de l'enfer. C'est pour toi seul que je t'aime, c'est quand je te vois livré à la torture, cloué sur la croix ; c'est quand je songe à tes plaies sanglantes, aux angoisses de ta mort. Je t'aime tant, mon Dieu, que s'il n'y avait pas de ciel, je t'aimerais encore, que s'il n'y avait pas d'enfer, j'aurais encore peur de t'offenser. Nulle récompense ne sert de but à mon amour, car si j'en venais à ne plus espérer tout ce que j'espère, je t'aimerais autant que je t'aime (*).

Vers le milieu du XVIIe siècle, grâce au talent d'Opitz et de Weckerlin, le sonnet quitta ses bois d'orangers pour résonner sous les vieux chênes de l'Allemagne. Mais il languit bientôt avec toute cette littérature allemande, faussée par le mauvais goût, anéantie par la guerre de trente ans, et puis après, dénaturée par son asservissement à l'imitation des littératures étrangères. Le XIXe siècle est venu, enfin, rappeler le sonnet de l'oubli où il était depuis si longtemps plongé. Honneur à ce bon génie de nos pères ! Le voici qui reparaît avec sa palette riche de couleurs, son œil ardent, et sa harpe qui a fait soupirer Laure. En Allemagne, Tieck l'a invoqué dans ses capricieuses rêveries ; Novalis, Schlegel, Uhland, lui ont confié leurs idées de religion et leurs rêves d'amour. En Angleterre, Kirke White a pleuré amèrement avec lui ; Byron l'a dévoué à sa Genevra ; Wordsworth l'a chanté (**); Bowles et Mlle Smith l'ont tour à tour paré de fleurs. En France, Sainte-Beuve l'a introduit dans les replis de la pensée, dans les suaves peintures de la vie intime.

La gloire attachée aux autres ouvrages de Michel-Ange a éclipsé celle qu'il aurait pu attendre de ses poésies. Des commentaires ont été faits en grand nombre sur ses œuvres de sculpture, d'architecture, de peinture, et l'on s'est peu occupé de ses sonnets, cette belle page de sa vie, cette confidence intime de ses plus douces émotions. Du reste, si je ne me trompe, il y attachait lui-même peu d'importance. Plein d'admiration pour les écrits de Dante et de Pétrarque, dont il faisait sa lecture habituelle, il avouait naïvement qu'il se sentait médiocre en poésie. Il a écrit ses sonnets comme son auguste maître Pétrarque, comme Shakspeare, avec amour et expansion, pour se reposer de ses grands travaux, pour rentrer au dedans de lui-même, et répandre en suaves accents, en vers harmonieux, ses tristesses de cœur et ses rêves de prédilection. Le sonnet devait être pour lui comme une voix consolante qui apaise les douleurs, comme l'accord musical dont les douces vibrations réagissent sur l'esprit et tempèrent l'effort ou l'agitation de la pensée. Aussi, je crois que toute étude sur le génie de Michel-Ange est incomplète, si on ne l'étend pas jusqu'à ce recueil de poésies si touchantes et si vraies. Partout ailleurs c'est le grand homme, l'homme puissant et impérieux, dont la main robuste taille les blocs de marbre, dont la volonté assouplit celle des princes. Dans ses sonnets, c'est l'homme tendre et religieux, l'homme qui semble abdiquer l'éclat de son pouvoir, l'auréole de son génie, pour confesser à Dieu les imperfections de son âme. « Hélas ! dit-il (***), je vis pour le péché, je suis mort à moi-même ; ma vie ne m'appartient plus, elle appartient au péché ; le nuage sombre du péché s'étend sur ma route, et m'égare, et la raison m'abandonne. Conserve-moi la liberté dont j'ai joui autrefois, ô mon Dieu ! à quel sort cruel ne suis-je pas condamné, si ton amour ne vient me raviver ? Quand je rentre au dedans de moi-même, et que je regarde fuir les années de ma vie, toutes pleines d'erreurs, je n'accuse, hélas ! de mes fautes que mon ardeur insensée ; car en cédant à mes désirs, j'ai quitté le sentier de bonheur qui devait me mener à toi. Oh ! viens donc maintenant me tendre la main. »

Il retourne souvent à ce même sujet : « Chargé d'années et plein de fautes, endurci dans le mal, je vois mon voyage toucher bientôt à l'une ou à l'autre mort, et mon cœur se nourrit de poison. Cependant je ne me sens pas la force nécessaire pour changer de vie, d'amour, de désir ; je n'en ai pas la force si tu ne viens, ô mon Dieu ! m'éclairer dans ma route trompeuse et me guider toi-même (****).

(*) No me mueve, mi Dios, para quererte.

(**) Scorn not the sonnet, critic, you have frowned.

(***) Vivo al peccato e a me morte vivo.

(****) Carico d'anni, et di peccati pieno, etc.

« Je m'en vais malheureux, et je ne sais plus où. Je crains de marcher plus avant, je regrette le temps passé, et l'heure approche où je dois fermer les yeux (*).

« Parvenu après tant d'années au terme de ma course, je reconnais, ô monde! mais bien tard, ce que valent tes joies, ce que vaut l'espoir de bonheur dont tu nous berces, et le repos trompeur qui n'a point de durée (**). »

Il me semble que ces poésies ont dû être, pour la grande âme de Michel-Ange, comme un refuge assuré dans ses jours d'orgueil, dans ses heures d'abattement. Une fois, pour commencer le tombeau de Jules II, il a rempli la moitié de la place Saint-Pierre de marbre de Carrare, et après avoir contemplé d'avance la grande œuvre qu'il exécuterait, il revient à Dieu, et lui adresse humblement un de ses sonnets. Une autre fois, il est tombé de son échafaudage en peignant le jugement dernier. Il rentre chez lui comme un lion furieux rentre dans sa grotte après avoir été blessé. Il s'enferme, il ne veut plus voir personne, et cette colère impétueuse s'amollit et se calme en écrivant un sonnet. Pour moi, je trouve je ne sais quel charme inexprimable dans ce contraste perpétuel des deux natures, dans ce conflit de l'orgueil du génie avec l'humilité du chrétien ; dans toute cette langoureuse effusion de cœur, après tant de fortes créations; dans cette molle et vague rêverie, après tant d'activité. Oh! il est beau de voir cet homme, qui se montre si fier devant les cardinaux, devant le pape, s'agenouiller aux pieds d'une femme; il est beau de voir une larme d'amour rouler dans cet œil d'aigle où l'imagination étincelle; il est beau de voir Michel-Ange courber humblement la tête pour qu'un baiser l'effleure, pour qu'une main de jeune fille se pose sur son front; car alors l'homme est complet. Michel-Ange, avec ses conceptions gigantesques de peintre et de statuaire, effraie la pensée; Michel-Ange, avec ses hymnes religieux et ses vers d'amour, nous attendrit.

A les prendre comme œuvre d'art, ses sonnets sont moins riches, moins abondants, moins gracieux que ceux de Pétrarque. On n'y trouve ni tous ces riants tableaux de la nature, au milieu de laquelle l'amant de Laure ramène toujours l'image de sa bien-aimée, ni ces couleurs diaprées qu'il jette sur ses vers, ni ce souffle de printemps qui les anime; mais ces sonnets sont plus majestueux et plus profonds. Souvent Pétrarque se préoccupe encore d'idées de gloire. Souvent il joue sur le mot de *Laura* et de *Lauro*, et si ses vers n'arrivent pas toujours directement à sa bien-aimée, il sait du moins qu'ils arrivent au monde lettré, qui les accueille avec enthousiasme. Souvent aussi il y a dans les portraits qu'il fait de Laure des images qui accusent bien autant l'admirateur passionné de Virgile que le poëte chrétien spiritualiste. Il loue ces belles mains qui lui ont donné des chaînes, ces cheveux d'or répandus au vent, ces grands yeux noirs, d'où est partie la flèche qui l'a blessé.

Chez Michel-Ange, tout est beaucoup plus humble, plus concentré. Il ne se préoccupe point de l'idée de gloire, il se prosterne avec dévouement et soumission aux pieds de celle qu'il aime, et se trouve mauvais et laid à côté d'elle. Il ne s'arrête pas à chercher des images étrangères. Tout repose pour lui sur un seul être. Toute sa poésie se fixe sur deux idées : l'amour et Dieu. Ses vers, dénués d'ornement et pleins de majesté, ressemblent à l'eau profonde et limpide d'un lac, où l'on ne voit se refléter ni arbres, ni fleurs, mais deux êtres qui s'aiment et la voûte du ciel.

Toutes ces poésies d'amour sont essentiellement spiritualistes, et s'adressent probablement toujours à la même femme, à la belle et noble marquise de Pescaire. C'est ici surtout que nous regrettons de ne pas trouver plus de détails dans ses historiens. Condivi, Vasari et leurs commentateurs, Mariette, Ticciati, Maria Manni, F. Gori, ont disserté on ne peut mieux sur ses grands ouvrages d'art, et il n'y en a pas un qui soit entré dans le mystère de sa vie intime, dans le récit de cet amour si tendre et si élevé. Condivi dit seulement que Michel-Ange et la marquise de Pescaire s'aimaient beaucoup, qu'elle lui écrivit des lettres pleines de l'amour le plus pur et le plus doux (*onesto e dolcissimo amore*); qu'elle vint souvent à Rome exprès pour le voir; et il ajoute que, lorsqu'elle mourut, Michel-Ange en devint comme fou. Il faut donc renoncer à toutes les ravissantes scènes d'amour qui devaient avoir lieu, soit quand la marquise arrivait, soit quand elle partait. Il faut que nous nous résignions à ne rien savoir de toutes les circonstances de ce beau roman qui se passait dans le cœur de Michel-Ange, en même temps que sa puissante imagination achevait de composer une de ses colossales statues, ou jetait dans les airs la coupole de son église. Mais quel récit pourrait jamais nous donner, de la femme qu'il aimait, l'idée que nous en donnent ses poésies? Comme il nous l'a dépeinte, c'est encore une création à part, création qui ne ressemble à aucune autre, si ce n'est peut-être à l'immortelle Béatrice de Dante. Cette femme que Michel-Ange chante si bien est un caractère de reine aussi majestueux que l'Éléonore de Tasse, aussi pur que la Laure de Pétrarque, aussi tendre que la jeune fille de Raphaël, et pour que Michel-Ange s'humiliât ainsi devant elle, il fallait qu'il y eût sur son front, dans ses yeux, une douceur d'ange, et dans ses mouvements une grâce toute céleste, car ce n'est pas la femme qu'il aime tant, c'est en quelque sorte le beau idéal qu'il a conçu dans son cœur d'artiste, et dont il trouve tout à coup l'image sous ses yeux; c'est la pensée vivante d'amour et de foi avec laquelle il se sent devenir plus fort et meilleur. Que l'on prenne l'un après l'autre tous ses sonnets, je ne crois pas que l'on y découvre jamais la moindre idée sensuelle. Ce sont toujours des chants empreints du sentiment religieux, des regrets pleins de piété, des aspirations vers l'infini.

« Le charme d'un beau visage ramène ma pensée vers le ciel; il n'y a plus rien d'autre dans ce monde qui me réjouisse, et j'ai goûté le bonheur que peu de mortels ont connu, de vivre dès cette vie au milieu des élus. L'œuvre que j'admire est si bien en harmonie avec son créateur qu'elle m'élève jusqu'à lui; et là, dans mon ardeur pour celle que j'aime, là, je vais chercher mes paroles et mes pensées. Dans ces deux beaux yeux je trouve le rayon qui m'indique la voie à suivre pour aller à Dieu; et si leur lumière m'enflamme, dans le noble feu que j'éprouve, je crois sentir la joie éternelle qui sourit au ciel (*).

« Mes yeux peuvent bien de loin et de près voir rayonner ta douce image, mais quand mes pas veulent te suivre, souvent je cherche en vain tes traces. L'âme, le sentiment intime que nul obstacle n'arrête, s'attache à toi par le regard; mais nulle ardeur ne peut donner un tel privilége au corps pesant d'un mortel. Sans avoir des ailes, je ne puis suivre le vol d'un ange, et je me glorifie seulement de l'avoir vu. Si donc tu as autant de pouvoir au ciel que tu en as parmi nous, fais de tous mes membres un seul œil, afin qu'il n'y ait rien en moi qui ne jouisse de te voir (**).

« O mes yeux, soyez sûrs que le temps passe, et que le jour approche, où tout sera ravi à vos regards, à mes plaintes. Veillez donc pendant que ma divine bien-aimée daigne encore habiter cette terre; mais quand le ciel viendra à s'ouvrir pour cet être adorable qui est mon soleil dans ce moment, quand elle retournera prendre sa place au milieu des âmes bienheureuses de l'autre monde, ô mes yeux, vous pouvez alors vous fermer (***).

« Non ce n'est pas toujours un sentiment vulgaire et coupable qu'un amour passionné pour la beauté; car par là le cœur s'amollit, et un rayon céleste le pénètre. L'amour nous éveille, nous encourage et nous fait prendre un noble essor. Souvent l'ardeur qu'il excite en nous, n'est que le premier degré d'où l'âme inquiète s'élance vers son créateur. L'amour que je te porte s'élève là-haut, il n'est ni trompeur, ni fragile; l'autre amour dont on parle ne peut convenir au cœur loyal et vertueux. L'un nous entraîne vers le ciel, l'autre nous ramène sur la terre. L'un habite dans l'âme; l'autre habite dans les sens, et obéit à d'indignes inspirations (****).

« Tout ce que je vois m'engage à vous suivre et à vous aimer. Tout ce qui n'est pas vous ne peut me causer aucune joie. L'amour me fait mépriser toute autre merveille, et il faut, pour mon repos, que je vous cherche, que je vous appelle seule. Ainsi, il n'y a pour mon âme point d'autre chagrin, point d'autre désir. Toute ma vie est non-seulement en vous, mais dans ce qui vous ressemble. Si je viens à vous quitter, la lumière me manque, car le ciel n'est pas, là où vous n'êtes pas (*****).

(*) Io vo, misero, oimè, nè so ben dove.

(**) Condotto da molti anni all' ultim' ore.

(*) La forza d'un' bel volto al ciel mi sprona.

(**) Ben posson gli occhi miei presso e lontano.

(***) Occhi miei, siete certi.

(****) Non è colpa maisempre empia e mortale.

(*****) Ogni cosa ch'io veggio mi consiglia.

« Par la pensée, je vois sur ton visage ce que je ne pourrais raconter dans cette vie ; je vois l'âme pure et vivante, revêtue encore de son écorce de chair, et qui s'est élevée plusieurs fois vers Dieu. Et si le vulgaire coupable se moque de celui qui pense autrement que lui, je n'en conserve pas moins avec joie mes pieux désirs, mon amour et ma foi. Toute beauté retourne à cette source divine d'où nous sortons; c'est cette beauté qui plait par-dessus tout aux âmes pieuses, c'est l'image du ciel dans ce monde, et celui qui t'aime avec foi s'élève vers Dieu, et se rend la mort douce (*). »

Vers la fin de ses jours, Michel-Ange se rattache à des idées encore plus graves. Ce n'est plus l'amour qui l'occupe, c'est la crainte d'avoir mal employé sa vie, et l'attente mêlée de joie et d'inquiétude d'une vie à venir. Comme le voyageur arrivé au terme de sa route, il se retourne, il regarde le chemin qu'il a suivi ; il compte les faux pas qu'il a faits et les heures qu'il a perdues. Admirable modestie du génie qui, après avoir étonné le monde par ses productions, s'accuse d'avoir vécu d'une manière infructueuse ! « Hélas ! hélas ! s'écrie-t-il, quand je songe aux années passées, dans le grand nombre de jours que j'ai comptés, je n'en trouve pas un seul qui ait été complétement en mon pouvoir. Les fausses espérances, les vains désirs, les plaintes d'amour, les vœux et les soupirs (car il n'y a pas un sentiment humain que je n'aie éprouvé), m'ont tenu, je le vois à présent, toujours éloigné du bien et du mal. Je m'en vais pas à pas ; le soleil diminue, l'ombre s'accroit, je suis faible et fatigué, et je me sens près de tomber.

« Tantôt triste et glacé, tantôt plein d'ardeur, et toujours le cœur chargé d'ennuis, je regarde tristement l'avenir dans le passé, et le bonheur, par son peu de durée, ne m'afflige pas moins que le mal. Également las de la bonne et de la mauvaise fortune, je demande pitié à Dieu. Je vois que les heures de jouissance de la vie se passent rapidement et que les misères humaines ne périssent qu'à la mort. »

Je ne puis me refuser au plaisir de citer encore un sonnet de Michel-Ange, traduit par Sainte-Beuve : c'est le seul moyen qui me reste de montrer ce que seraient ces sonnets rendus en vers par un vrai poète. Michel-Ange écrivit ce sonnet à l'âge de quatre-vingt-un ans :

Ma barque est tout à l'heure aux bornes de la vie;
Le ciel devient plus sombre et le flot plus dormant ;
Je touche aux bords où vont chercher leur jugement,
Celui qui marche droit et celui qui dévie.

Oh ! quelle ombre ici-bas mon âme a poursuivie !
Elle s'est fait de l'art un monarque, un amant,
Une idole, un veau d'or, un oracle qui ment ;
Tout est creux et menteur dans ce que l'homme envie.

Aux abords du tombeau qui pour nous va s'ouvrir,
O mon âme, craignons de doublement mourir ;
Laissons là ces tableaux qu'un faux brillant anime;
Plus de marbre qui vole en éclats sous mes doigts!
Je ne sais qu'adorer l'adorable victime
Qui pour nous recevoir a mis les bras en croix !

X. Marmier.

A M. VICTOR HUGO

PARTANT POUR L'ILE DE JERSEY.

Navis, quæ tibi creditum
Debes Virgilium, ...
Reddas incolumem, precor.
Horat., *lib.* I, *carm.* 3.

Si l'aigle, du désert des nues
Domine les champs spacieux,
Où l'œil des montagnes chenues
Voit seul les routes inconnues
Qu'il trace dans l'orbe des cieux ;

Du rossignol, dans les vallées,
Si les échos harmonieux
Aux brises des nuits étoilées
Égrènent les notes perlées,
Ces diamants mélodieux ;

L'humble bouvreuil dans le silence
Cache son nid humble et discret,
Et jamais son vol ne s'élance
Loin du rameau qui le balance
Au bord du lac de la forêt.

Ainsi, maître, ta poésie,
Ta poésie est tour à tour
L'aigle qui, dans sa fantaisie,
Mesure la route choisie
Que le soleil fait chaque jour ;

Ou le rossignol sur sa branche,
Qui module ses doux concerts,
Quand, sur sa tige qui se penche,
La rose, urne vermeille, épanche
Ses plus frais parfums dans les airs.

La mienne est le bouvreuil qui chante,
Dans l'ombre des grands bois caché,
Bien loin de la foule méchante,
Sombre arène où tout désenchante
L'esprit sur les hommes penché.

Dans sa forêt calme et profonde,
Dans son palais fait d'un buisson,
Pas une voix qui lui réponde,
Pas un écho qui porte au monde
Une note de sa chanson.

Parfois seulement, dans sa route,
Quelque voyageur égaré,
Au fond des taillis où l'on doute,
Un moment s'arrête et l'écoute
Assis sur le gazon moiré.

Ou quelque errant chasseur qui passe,
Tenant son fusil à la main ;
Ou quelque berger qui repasse
Quand le soleil a dans l'espace
Décrit son lumineux chemin.

Pourtant un soir, un soir, ô maître !
O noble cœur ! ô noble esprit !
Dans sa solitude champêtre
Ma muse te vit apparaître,
Poëte couronné proscrit.

En ses rêves, nuit sans aurore,
A ton soleil inattendu,
Quel jour charmant tu fis éclore
Quand ta voix eut, penseur sonore,
Au cri de sa voix répondu !

« Salut ! salut ! te cria-t-elle.
« Salut, ô chantre souverain !
« Descends de ton char qu'on dételle
« Et de ta vassale fidèle
« Franchis le seuil, mon suzerain.

« Repose ta tête meurtrie
« De tes combats, mon chevalier,
« Et sous ma charmille fleurie
« Oublie un moment ta patrie,
« Hélas ! si tu peux l'oublier. »

Là, sous mes ramures ombreuses,
Tu t'arrêtas quelques instants.
Et puis dans tes routes fiévreuses
Tu rentras, ô géant qui creuses
Un si grand sillon dans les temps.

(*) Veggio nel volto tuo col pensier mio.

Mais du moins sous mon vert ombrage
Je t'ai vu, rayonnant proscrit.
Prêt à rentrer dans ton orage,
Tu m'as dit ce grand mot : Courage !
Qui reste dans mon cœur écrit.

Maintenant, maintenant qu'importe
Soit le passé, soit l'avenir ?
Le temps peut frapper à ma porte :
Il n'a dans tout ce qu'il m'apporte
Rien qui vaille ton souvenir.

ANDRÉ VAN HASSELT.

Bruxelles, 14 juillet 1852.

AUX RUINES DE VILLERS.

SONNET.

Frais vallon couronné par de vertes collines,
Forêt silencieuse aux sombres profondeurs,
Guirlande de buissons, inondant des ravines
Les sentiers sinueux sous la neige des fleurs ;

Tombes des Benardins, imposantes ruines,
Arceaux demi-croulants, vestiges des grandeurs,
Temple saint profané, innocentes victimes
Lâchement immolées aux siècles de terreurs ;

Vieux moustier féodal, parfum de poésie,
Géant qu'ils ont brisé dans une nuit d'orgie,
Votre cadavre est là, et tous, ils ont passé !

Il est là, sur des fleurs, couché, au clair de lune,
Ses grands bras allongés, fantômes dans la brume,
En qui le doigt de Dieu semble s'être enchâssé !

ALFRED LE KIME.

Villers, 7 août 1852.

PARTIE ARTISTIQUE.

DE LA PEINTURE MURALE EN BELGIQUE.

DE SON PRÉSENT ET DE SON AVENIR.

III.

LES SUJETS DES FRESQUES, — M. PORTAELS, M. VICTOR LAGAYE, M. CAMILLE PAYEN, M. JOSEPH GÉRARD, M. LÉON SUYS.

L'unité est une des conditions essentielles de l'art ; aussi, quand il s'agit de la décoration complète d'un édifice quelconque, est-il toujours préférable d'en confier la direction à un seul, sauf à celui-ci à s'entendre avec ses amis pour l'exécuter sous ses ordres. Non-seulement la responsabilité est une, mais le travail y gagne en ce qu'il y a une sorte d'homogénéité forcée de talent, de style et d'idées. On ne fait pas autrement en Allemagne, on ne fait pas autrement à Paris, on a fait jadis la même chose en Italie. Tout le monde sait que les *stranze et loggia* sont l'œuvre personnelle de Raphaël, faisant travailler Jules Romain et ses disciples sous sa direction. C'est ce qui est arrivé également en Belgique pour la Chapelle des Frères. M. Portaels ayant obtenu la direction supérieure des travaux, en a profité pour rattacher tous ses sujets à une idée commune et les faire pivoter tous autour de cette idée.

Le point de départ est le symbole de la croix, — *signum crucis.* — Elle est la base de l'œuvre tout entière ; on la retrouve dans tous les contours, dans toutes les lignes, dans toutes les dispositions spéciales des arabesques, et l'artiste n'a pas permis que le regard du spectateur puisse s'arrêter un seul instant sur aucun point, sans que son esprit ne se trouve directement ramené à cette grande pensée unitaire — la croix. — On conviendra que c'est là une idée fort belle à développer et qu'il y avait matière à de nombreuses et charmantes compositions.

L'aspect de l'édifice est complétement bysantin, On monte à la chapelle par un petit escalier voûté à double repos, fort étroit, fort sombre et fort à pic ; mais aussitôt qu'on a monté les degrés, la surprise est extrême : on se trouve en présence d'une chapelle assez vaste, peinte de la base au sommet de la voûte et dans toute la hauteur et la largeur des parois. C'est monumental.

Au milieu de l'édifice une coupole ; au fond, un autel entouré de médaillons sur champ d'or, avec la grande figure du Christ dominant le tout, et de chaque côté, deux larges fenêtres, — dont les stores peints avec goût, dans le sentiment de la décoration générale en simulant deux verrières, — étendent doucement leur lumière sur une série de sujets variés qui se déroulent sur ces mêmes parois. Le côté gauche de l'autel est consacré à la partie *dogmatique*, le côté droit à la partie *pratique*. En face de la prédication, l'application ; vis-a-vis de la semence, le fruit. Aux quatre coins sont l'ange de la foi, l'ange de l'espérance, l'ange gardien et l'ange de la paix.

Le premier panneau du côté gauche de l'autel est occupé par *Moïse*, le législateur des Hébreux et le précurseur du Christ.

Après lui *David*, le roi-prophète ; il célèbre sur sa harpe les grandeurs et les miséricordes de Dieu et il chante la venue du Messie qu'il entrevoit à travers les siècles. Cette figure est une des plus belles et des plus monumentales de la chapelle.

Le grand panneau du milieu sépare et relie à la fois l'Ancien et le Nouveau Testament. Destiné à représenter saint Paul appelant les nations à la vérité et à la charité, ce tableau ne pourra être terminé qu au printemps prochain. Mais comme c'est le seul endroit de la chapelle qui ne soit pas couvert, on a eu soin de le masquer par un immense rideau vert aux arabesques d'or, afin de ne pas interrompre par la nudité du mur la richesse de la décoration.

Dans le petit panneau qui suit se trouve *saint Étienne*, martyr de la foi, et après lui *saint Jérôme*, type des Pères de l'Église ; il est là comme représentant et consacrant l'une des bases du catholicisme — la tradition. C'est en effet par les Pères de l'Église qu'elle nous a été transmise.

Le côté droit de l'autel représente, avons-nous dit, la partie pratique du christianisme.

C'est d'abord *saint Vincent de Paul*, patron de la chapelle et représentant traditionnel de la charité.

Plus loin est *sainte Élisabeth de Hongrie*. Née sur les marches d'un trône, couronnée elle-même, elle montra, par son exemple, que la base de toute grandeur réelle est dans l'humilité et l'abnégation ; reine, son aspect n'eût rappelé qu'une de ces splendeurs vides et passagères qui laissent le cœur froid ; sœur de la charité, au chevet d'une mourante, son image est la plus éloquente des prédications.

Au milieu se trouve le grand panneau de la doctrine chrétienne. La Religion, sous la forme d'une femme que le peintre a cherché à immatérialiser le plus possible, tient ouvert sur sa poitrine le livre des Évangiles. A sa droite une famille de laboureurs se presse autour d'elle pour recueillir les enseignements de celui qui fonda la famille. Plus bas, le vénérable J.-B. de la Salle, fondateur de l'ordre des Frères des écoles chrétiennes, prend sous sa protection un enfant qui lui est confié par une pauvre femme aux traits altérés par la maladie. Aux pieds de la Religion, un enfant du peuple et un enfant de l'Orient lèvent sur elle des regards de reconnaissance ; — la Religion ne fait nulle distinction de caste ni de race, et devant elle seule est la véritable éga-

lité. — Entre ces deux figures sont épars des instruments de science et de travail. A gauche, un jeune garçon qui a puisé dans son sein les notions de la vérité, lui amène, plein de joie, son vieux père qu'il veut faire participer à son bonheur. A côté est l'ouvrier adulte auquel elle ouvre les trésors de l'instruction. Enfin, plus loin est un Frère des écoles chrétiennes, qui console un malheureux forçat enchaîné et lui montre, dans la religion, la source unique de toute régénération et de toute miséricorde.

Dans le panneau suivant est *saint Bernard*, chef de l'ordre des Trappistes, type de la pauvreté volontaire, de la pénitence et du travail; puis enfin la série des saints praticiens, se termine par *saint Jean de Matha*, fondateur de l'ordre des Trinitaires.

Tel est le cycle poétique et chrétien que parcourt l'idée. Au milieu la coupole vitrée, au centre de laquelle se retrouve encore le signe unitaire de la croix; au-dessous de la partie supérieure, par où s'échappe une douce lumière, se trouvent des anges qui volent dans un cercle d'or et portent chacun des versets dont la charité forme la légende.

Au-dessous encore, dans les pendantifs de cette petite voûte, apparaissent les quatre évangélistes qui s'inspirent de la même idée chrétienne et humanitaire, la prêchent partout dans le monde.

Nous avons déja dit que l'autel principal, et qui se trouve au fond, était entouré de douze médaillons sur fond d'or, représentant les douze apôtres et qu'au centre du rétable se détache la grande figure du Christ. M. Portaels a pris pour texte de sa composition ces paroles de l'Évangile : « *Sinite parvulos venire ad me*, — laissez venir à moi les petits enfants. » Le Christ est assis; il est vêtu d'une grande *robe blanche*, très-largement drapée. Au-dessus, l'agneau pascal, symbole du sacrifice; aux quatre coins de l'autel, les quatre grands prophètes proclament les mystères de la rédemption; au-dessous de l'autel, les restes vénérés de quelques apôtres de la charité, renfermés dans un reliquaire, « confessent la touchante doctrine de la communion des vivants et des morts, et semblent offrir à notre faiblesse le puissant secours de l'intercession. » — Partout de l'or, partout des arabesques charmantes. La voûte est peinte en bleu et étoilée d'or, selon la tradition byzantine; les nervures sont aussi dorées, et entre tous les sujets principaux on remarque de petits cartouches entourés de mosaïques figurées, où se trouvent les quatorze stations peintes en *grisaille*. En général, toute la décoration est byzantine, et soit que l'architecte ait voulu conserver un souvenir traditionnel par l'abaissement des voûtes, par la disposition particulière des lampes qui appendent autour de l'autel, soit par la disposition toute spéciale et presque souterraine des escaliers qui y conduisent, l'ensemble du sanctuaire rappelle la *Chapelle de la Nativité*, qui existe encore aujourd'hui au village de Bethléem sur l'emplacement même où s'accomplit jadis le grand fait historique et biblique de la naissance du Christ. J'aime à trouver dans les artistes la pensée des souvenirs et je leur sais toujours bon gré de chercher à les réaliser.

Maintenant que nous connaissons l'idée, examinons de quelle manière M. Portaels l'a rendue.

M. Portaels est, on le sait, un ancien premier grand prix de l'Académie d'Anvers, qui, après avoir fait le voyage d'Italie où il est resté quelques années, est apparu radieux et éclatant au salon de 1845. Les figures de *Ruth* et de *Booz* étaient des débuts considérables qu'il a essayé de soutenir au salon de 1848 par son tableau de *la Sécheresse en Judée*. Ce ne fut pas un échec, ce ne fut pas un progrès. Mais M. Portaels, qui est un homme intelligent et artiste par excellence, sentit la nécessité de produire une œuvre plus considérable et qui le plaçât sur le premier échelon de l'échelle artistique. Il fut un jour visiter la nouvelle chapelle des Frères, et l'un de ses amis lui proposa de faire un tableau pour cette petite église.

— Non, répliqua M. Portaels, après avoir embrassé du regard ces larges murailles aux parois appetissantes; — je ne veux pas faire un tableau seul, je ferai tout ou rien. On me remboursera seulement mes frais, et tout sera dit.

L'idée fut soumise au supérieur, qui l'accepta, comme on le pense bien, avec empressement; on sonda le terrain de l'offrande privée et une souscription s'organisa par les soins de M. de V***. Avec beaucoup de peine et à grand renfort de sourires, on parvint à amasser douze mille francs au bout de plus d'une année. C'était à peu près la moitié de ce qu'il fallait.

Pendant ce temps-là, M. Portaels marchait toujours; il avait déjà préparé ses études, dressé ses cartons, et il s'était mis en possession de ses murailles. Rien ne transpirait. Les murailles elles-mêmes, qui se voyaient passer chaque jour la truelle sur le nez, avec des matières étranges, ne savaient même pas ce à quoi on les destinait. M. Portaels associa cependant à ses travaux trois de ses amis : M. Victor Legaye, de Gand, jeune artiste peu connu mais qui mérite de l'être; M. Camille Payen qui nous est revenu, il y a quelques années de Paris où il avait été suivre les leçons de M. Picot; enfin M. Joseph Gérard, de Gand, auquel on doit les vitraux et l'ornementation générale du vaisseau. Tous ont été conduits par la pensée dominante et unitaire de M. Portaels.

On ne saurait trop louer les artistes qui se vouent à de semblables œuvres sans d'autre espoir que celui de consolider leur réputation; on ne saurait trop louer M. Portaels, surtout parce que, le premier, il est entré dans une voie où il n'avait ni précédents, ni rivaux, ni moyens de comparaison. Le fronton de l'église de Caudemberg ne lui plaît pas; vite il fait poser des échafaudages, et retouche on peut-être même recommence le fronton; qui sait? Au moins il a le courage de son audace, et si l'on peut dire que l'expérience est utile à quelque chose, c'est assurément dans la peinture monumentale.

Au point de vue de l'ensemble, je dirai même de l'exécution, la chapelle des Frères de la doctrine chrétienne est bien supérieure à la peinture du tympan. Elle lui est supérieure par toutes sortes de raisons. D'abord, parce que l'idée est plus distincte, divisée qu'elle est en une multitude de compartiments qui se relient facilement entre eux, ensuite parce que l'exécution matérielle a été infiniment moins pénible dans la chapelle qu'au sommet d'un fronton élevé à 100 pieds au-dessus du sol et où le point de recul était complétement impossible; enfin, je dirai que à la chapelle, les ornements, les fonds, les accessoires ont été coordonnés en vue de faire ressortir la peinture des sujets et de concourir à son effet, tandis qu'au fronton de Saint-Jacques, c'est la peinture de M. Portaels qui a servi d'accessoire à la peinture des badigeonneurs. Infâme combinaison de la sauvagerie la plus éhontée au crétinisme le plus révoltant. On a noyé la fresque dans une mer de blanc de zinc; si bien que cette peinture, qui doit être montée par elle-même à un ton très-élevé pour mieux se marier à l'austère gravité des édifices anciens, dont la teinte générale est sombre, est poussée aujourd'hui au noir le plus absolu. C'est une tache sur un linge parfaitement blanc; c'est une mouche clouée à un pain de sucre. L'édilité bruxelloise n'avait jamais porté aussi loin l'absence complète de jugement et de goût.

Ce qui frappe, avant tout, à la chapelle des Frères, c'est l'ensemble des grandes lignes, le monumental de l'exécution : c'est carré, c'est ferme, c'est vigoureusement attaqué. Point de ces timidités ni de ces fadeurs de pinceau que la fresque repousse; c'est nerveux, bien accusé, savamment heurté, — mais modelé, toutefois, dans les limites naturelles qui séparent l'art du peintre d'histoire de l'art du peintre décorateur. Et quand je dis *savamment heurté*, j'entends que la crânerie de l'exécution ne nuit en rien à une étude consciencieuse et sevère de toutes les parties, soit des figures, soit des draperies.

Une chose cependant nous a paru singulière, et nous en ferons la remarque à M. Portaels avec d'autant plus d'insistance que nous savons que la faute est rémissible et peut être parfaitement réparée : c'est que, dans la figure du Rédempteur, peinte au rétable du grand

autel, il a de son autorité privée changé la couleur hiératique des vêtements du Christ. Il y a là un contre-sens que le symbolisme chrétien n'admet pas. La tunique du Christ est invariablement rouge avec le manteau bleu, ou bleue avec le manteau rouge. Ceci est traditionnel. Et si nous consultons les monuments de l'art chrétien, depuis le xe siècle, soit en fouillant les manuscrits aux riches enluminures, soit en interrogeant les verrières de nos cathédrales, soit enfin en étudiant la symbolique chrétienne, nous trouvons toujours et invariablement ce type traditionnel, reproduit sous différentes formes, quant à l'aspect de la figure et aux attributs qui l'accompagnent, mais toujours dans le même costume quant aux couleurs du vêtement.

Nous pourrions citer une multitude d'exemples à l'appui de ce que nous avançons là (*), mais nous croyons que M. Portaels, qui est homme non moins intelligent que peintre distingué, comprendra de suite la portée hiératique de ce changement.

(*La suite au prochain numéro.*)

L'INSTITUT DES BEAUX-ARTS.

SA VINGT-QUATRIÈME EXPOSITION PUBLIQUE.

Pour qu'une institution fonctionne bien et présente certaines chances de durée, il faut qu'il soit bien constaté qu'elle est utile à quelque chose et qu'elle remplit parfaitement le but pour lequel elle a été créée.

Or, pourquoi l'*Institut des Beaux-Arts* a-t-il été fondé? C'est ce que nous allons examiner en lisant les statuts que voici :

Article premier. — Un salon d'Exposition est formé par association, entre les artistes et les amateurs, sous le titre de : Institut des Beaux-Arts de Bruxelles. Cette Société est régie par une Commission de cinq membres.

Art. 2. — Il y a une Exposition par année, elle dure quinze jours au moins; aucun tableau n'y peut figurer deux fois.

Art. 3. — L'Institut des Beaux-Arts se compose de membres effectifs et de sociétaires, membres honoraires.

Art. 4. — Pour devenir membre effectif, un artiste doit, par scrutin secret, obtenir en assemblée générale les deux tiers des suffrages, et prendre une inscription à chaque Exposition de la Société.

Art. 5. — On devient sociétaire en prenant une inscription par Exposition, laquelle donne droit à une gravure et au tirage au sort des tableaux acquis par le produit des inscriptions.

Art. 6. — En assemblée générale des membres effectifs, il est décidé à la majorité absolue des votes, par scrutin secret, lequel des tableaux exposés doit être gravé ; les meilleurs artistes graveurs sont chargés de ce travail.

Art. 7. — Quand les souscripteurs ont reçu les épreuves qui leur sont dues, le dessin est effacé de la planche en présence de la Commission.

Art. 8. — Le sociétaire qui prend plusieurs inscriptions, ne les paye, après la première, que deux francs cinquante centimes, sans gravure, à moins qu'il ne désire d'autres épreuves.

Art. 9. — Le tirage au sort se fait en présence de tous les souscripteurs.

Art. 10. — Outre les membres effectifs et les membres honoraires, il y a des protecteurs et des donateurs pour l'encouragement des Beaux-Arts. On devient protecteur en souscrivant en faveur de la Société, pour une somme de 200 francs ou plus.

Art. 11. — Les donateurs souscrivent pour 20 francs ou plus annuellement.

Il résulte de la lecture de ces statuts que la Société s'est fondée dans le but d'être utile aux artistes, en faisant acquisition d'une certaine quantité de tableaux parmi ceux exposés, au moyen des recettes faites par le placement des billets et le versement annuel des *donateurs* et des *protecteurs*. Parmi ces derniers, nous remarquons le nom de Sa Majesté que l'on retrouve toujours là où il y a du bien à faire et des artistes à encourager, ainsi que ceux de monseigneur le duc d'Arenberg, du prince de Ligne, et de MM. les barons de Stassart, de Penthy, de Man d'Hobruge, etc.

On se demande, cependant, comment il se fait qu'une institution qui compte déjà dix-huit années d'existence, qui a fait vingt-quatre expositions publiques, qui a publié vingt-quatre de ses meilleurs tableaux par la lithographie, et qui compte parmi ses membres un grand nombre de personnages distingués, ne soit pas plus populaire en Belgique et ne tienne pas une place plus considérable dans l'art? Il y a à cela une infinité de raisons que nous allons essayer de développer. Les faire connaître, c'est déjà un moyen d'y porter remède et engager à les faire disparaître.

1° L'article 4 des statuts est un obstacle invincible au développement de l'association ; beaucoup de gens n'aiment pas à être l'objet d'un *scrutin secret*.

Le scrutin secret est une injure quand il repousse, il peut être une flatterie quand il admet. Dans les deux cas il est absurde. Une société quelconque ne peut-être composée que de deux espèces de personnes :

Les gens que l'on admet parce qu'ils payent.

Les gens que l'on subit parce qu'ils sont utiles.

Mais il ne peut pas y avoir de gens que l'on discute, surtout dans une société artistique ou littéraire, parce que l'on ne sait jamais si c'est au mérite que l'on s'adresse ou à la réputation individuelle que l'on s'attaque. Dans tous les cas, il y a toujours des moyens pour empêcher les gens de nuire, — en supposant que ce soit cela que l'on craigne, — sans recourir à la voie humiliante du scrutin secret. Admettez *la présentation* par deux membres, mais non *la discussion*. Je sais qu'en ce qui me concerne, je ne me présenterais jamais dans une société où mon nom serait l'objet d'un ballottage secret. Et il doit y avoir beaucoup de monde de mon avis.

2° La société est régie par des artistes intéressés. De là des conflits, de là des rancunes, de là des répulsions profondes.

Les artistes sont très-souvent de drôles de corps : un jour ils demanderont à être jugés par leurs *pairs;* le lendemain ils trouveront que leurs *pairs* — c'est-à-dire leurs confrères — sont des imbéciles incapables de les juger. Il faudrait donc, selon nous, que l'impulsion d'une telle société fût donnée par des hommes reconnus capables, mais pris en dehors des petites coteries d'atelier, tout en ayant un *conseil* d'artistes, pris dans le sein des membres de la société et composé de deux ou trois seulement. Plus il y a d'artistes dans une commission, moins ils parviendront à s'entendre. Ceci est de tradition.

L'*Institut* devrait être une association protectrice assise sur un terrain neutre où tout le monde se rencontrerait, les uns pour établir leur réputation, les autres pour écouler leurs produits. Tranchons le mot : l'*Institut* ne devrait être qu'une *exposition permanente* dont la nécessité se fait depuis longtemps sentir en Belgique, ce pays des arts par excellence. Mais là des obstacles sont encore à vaincre, car, dans l'état actuel des choses, l'*Institut des Beaux-Arts* peut passer pour un mythe, une abstraction, un être insaisissable et fantastique.

3° Nous rangeons parmi les causes qui s'opposent au développement de cette association l'absence de fixité dans le local de ses expositions et le siége central de son administration. C'est là une cause inévitable de dépérissement, parce que l'on paraît n'avoir pas plus de fixité dans les idées que de confiance dans l'institution. L'*Institut* paraît être comme ces vieilles femmes qui ne se trouvent bien nulle part et ne savent où se reposer : il déménage tous les ans, — quand il ne change pas de local deux fois par an. Sa dernière exposition a eu lieu rue de l'Écuyer ; autrefois elle se tenait dans les salons de l'*Hôtel de Ville;* aujourd'hui elle est transportée au-dessus de la salle de ventes de Demol, *Grand'Place*. Et Dieu

(*) Raphaël et presque tous les peintres, depuis le xvie siècle, ne se sont pas écartés de ce symbolisme traditionnel, et de nos jours même, il est très-peu d'artistes qui s'en affranchissent.

sait quelle entrée! bien que le local soit parfaitement éclairé!... On y monte par un escalier noir qui est complètement à pic et ressemble assez, par sa disposition, à un escalier de moulin. Tout cela manque de stabilité, de sérieux, de gravité.

Interrogez le premier artiste venu sur la demeure de l'*Institut* : personne ne vous répondra; ou plutôt si quelqu'un vous répond, ce sera pour vous dire invariablement : — *Ma foi, je n'en sais rien!* — Moi qui vous parle, j'ai reçu vingt lettres adressées à l'*Institut* — lettres que j'ai toutes renvoyées, bien entendu—et j'ai répondu au moins à cent personnes qui s'obstinaient à venir réclamer la planche du portrait de la reine, si impatiemment attendue. Il y a là des faits qui parlent haut, et les membres de cette association artistique comprendront, sans aucun doute, la nécessité d'apporter quelques réformes urgentes dans l'organisation de la société, laquelle péricliterait infailliblement.

Il y va donc non-seulement de l'intérêt, mais de l'avenir de la *Société*, de s'installer à demeure fixe, dans un point central et connu de tous! L'Institut est pardieu! bien assez riche pour louer un local où l'administration tiendrait ses séances périodiques, les membres leurs réunions quotidiennes, et le comité ses *expositions permanentes*, car, nous le répétons, c'est à cette amélioration seule qu'est réservée une immense popularité, et par contre-coup un succès durable.

Toutefois, après avoir fait la part du blâme, nous ferons aussi la part de l'éloge. Nous sommes les premiers à reconnaître que l'*Institut des Beaux-Arts* a rendu de grands services; il a fait l'acquisition d'un nombre considérable de tableaux pendant ces dix-huit dernières années (plus de 296,000 fr.) et il a fait exécuter vingt-trois planches, qui ont donné du travail à 23 artistes différents, et ont popularisé le nom de leurs auteurs en les distribuant à un grand nombre de souscripteurs. Pour donner une idée des travaux de l'*Institut*, nous allons résumer par ordre de date, toutes les planches qui ont été publiées, en désignant le sujet des tableaux et le nom de leurs auteurs.

ANNÉE.	NOMBRE des EXPOSITIONS.	DÉSIGNATION DU SUJET DES TABLEAUX.	NOM DES AUTEURS.	NOM des DESSINATEURS OU GRAVEURS.
1834	. . . . .	Laure et Pétrarque.	V. Delacroix.	Krcins.
1835	1re	L'Antiquaire.	Dekeyser.	P. Lauters.
»	2e	A Louvain.	Bossuet.	P. Lauters.
1836	. . . . .	Comment! tu ignores le sacrement de mariage?	Decoene.	P. Lauters.
1837	1re	Les artistes en voyage.	Deloose.	Billoin.
»	2e	Eglise du Sablon.	Genisson.	Fourmois.
1838	1re	Les papillotes.	Haseleer.	Billoin.
»	2e	Milton.	A. François.	Billoin.
1839	. . . . .	Les politiques.	Verheyden.	Colleye.
1840	1re	Les boucles d'oreilles.	Verheyden.	Billoin.
»	2e	Une distribution d'aumônes.	Deloose.	Billoin
1841	1re	J. Lafontaine.	A. François.	Schubert et Fourmois.
»	2e	Le cache-cache.	Geirnaert.	Schubert.
1842	. . . . .	Les bulles de savon.	Deloose.	Schubert.
1843	. . . . .	Les dilettanti à la villa.	Meganck.	Schubert et Fourmois.
1844	. . . . .	Les petits secrets.	A. François.	Schubert.
1845	. . . . .	Henri IV et le paysan.	H. Dillens.	Schubert.
1846	. . . . .	Charles-Quint chez le bûcheron.	Dillens.	Schubert.
1847	1re	La diseuse de bonne aventure.	Méganck.	Schubert.
»	2e	L'hymne de la patrie.	E. De Block.	Schubert.
1848	. . . . .	Le concert burlesque.	De Braekeleer.	Schubert.
1849	. . . . .	Ordre et richesse.	Dyckmans.	Canelle.
1850	. . . . .	Portrait de Sa Majesté la Reine des Belges.	Diez.	Manigaud.
1852	1re	Portrait du Roi.	Delacroix.	Manigaud.

Ainsi, on voit tout ce qu'a produit l'*Institut des Beaux-Arts* en n'existant qu'à demi; qu'est-ce qu'il fût avenu s'il eût été stimulé, régi par une de ces organisations puissantes qui constituent les grandes entreprises? Au lieu de se faire des ennemis parmi les artistes, il se les fût ralliés tous, et il y aurait eu l'encombrement au lieu d'avoir le vide, des adhésions au lieu de répulsions. En définitive, il nous est impossible de séparer, dans notre idée, le système des expositions permanentes de celui d'une réorganisation plus large et plus complète vivement désirable, en dehors des rivalités et des coteries d'atelier. C'est là qu'est le succès et la vitalité de l'institution.

Passons maintenant à l'appréciation des objets exposés.

Quatre-vingt-douze numéros constituent le catalogue. Il y a parmi ces quatre-vingt-douze tableaux quelques œuvres de choix; malheureusement, elles appartiennent soit à des marchands, soit à des collections déjà connues. Nous avons dit *malheureusement*, parce qu'il nous semble déplorable de voir l'élément *brocanteur* se mêler à toutes ces fêtes de l'art. Si, d'un côté, le public y gagne, de l'autre, les artistes exposants y perdent. On ne va pas à l'*Institut* pour y voir des Troyon, des Diaz, des Bellangé, des Calame, des Schelfhout; quand je voudrai voir ces maîtres là, j'irai dans les grandes collections publiques : on doit aller à l'*Institut* pour voir des peintres belges, acheter quelque beau petit tableau si l'on est riche, ou tenter les hasards d'une loterie si l'on est fataliste. Pour moi, j'avoue que tant qu'il y aura *les baigneuses* de Diaz, *le pâturage en Normandie* de Troyon, *la plage* de Roqueplan et le *petit savoyard* de Bellangé, il me sera impossible de regarder le *Louis XIV* de M. Decaisne, *les moutons* de M. Pierre Dielman, ni *la fileuse endormie* de M. François Voordecker. Je serais même très-contrarié si l'on me priait de jeter les yeux sur *la Meuse près de Rotterdam*, par M. Francia.—Tous ne sont pas ainsi.

M. Louis Robbe a envoyé deux charmants tableaux, pleins de finesse, de délicatesse de modelé, d'audace de pinceau, de vérité vraie; son frère Henri a envoyé d'excellents fruits, — pêches et raisins, — qui vous font venir l'eau à la bouche; Victor Eeckhout, van Moer et Tavernier ont là de très-bonnes études; M. Decoene, Geirnaert, Meganck ont chacun un de ces charmants petits tableaux de genre comme ils en savent faire; van Laethem a envoyé un très-bon portrait et une plantureuse étude de femme qui attestent un progrès réel; Kuhnen, Roffiaen, Kluyver et Lauters ont de très-jolis petits paysages; celui de Kuhnen surtout, qui a été acheté pour le tirage au sort, est d'une finesse excessive. Le portrait de Quinaux atteste que son auteur, Billoin, est capable de faire autre chose que de la lithographie, et avec succès. Nous avons remarqué quelques pochades très-fines de Bouchez, une esquisse charmante de madame Champein, intitulée *les blés*, et très-chaudement et finement coloriée; deux marines de Leickert, deux bons petits tableaux de MM. Teymans et de Brou, de très-beaux pigeons de M. Henri Voordecker père; enfin, nous avons retrouvé là les noms de Van Hove, Schelfhout, Verveer, Stoobeel, Willems, Canœus, qui sont représentés à cette exposition par des œuvres faites depuis longtemps, il est vrai, mais dans les-

quelles on retrouve toujours ce sentiment puissant de l'art qui a donné quelque réputation à ces divers artistes.

Un seul cadre se trouve vide au milieu de toute l'exposition : c'est celui qui attend le portrait de Sa Majesté, peint par M. Delacroix, secrétaire de l'association. On se demande pourquoi ce cadre sans portrait. Un accident, paraît-il, est arrivé en posant le vernis, de sorte que quelques retouches ont été jugées nécessaires.

Nous remettrons donc à parler du portrait du Roi, dans notre prochain numéro, ainsi que du portrait de la Reine, gravé à la manière noire par M. Manigaud. Nous aurons plus d'une historiette à raconter à propos de cette planche qui a subi toutes les vicissitudes imaginables avant d'arriver à sa fin. J.-A. L.

Institut des baaux-arts, exposition Grand'Place, n° 18.

De nombreuses acquisitions particulières attestent l'utilité de cette institution. Parmi les amateurs se distingue toujours M. Charles Vandenberghen, son goût pour les arts et sa libéralité sont réellement sans bornes. Au nombre des lots de la tombola qui s'organise, se trouve le beau portrait du Roi, qui doit être gravé, dû au pinceau de M. V. Delacroix. Depuis le peu de jours qu'il est exposé, la souscription a pris un surcroît d'activité.

Hier dimanche, l'affluence des visiteurs au salon a été telle, que la commission a pu faire trois nouvelles acquisitions : une grande et très-remarquable aquarelle de M. Simonau, un paysage de M. Schoofs, d'un bel aspect, et des pigeons par M. Voordecker. Ce doyen des artistes, à force d'habileté et malgré son âge, s'est élevé cette fois à la hauteur de son modèle. Des souscripteurs, sur la foi de quelques compte-rendus ont demandé à la commission si c'était une lithographie qui serait faite d'après le beau tableau du Roi qui est exposé. La réponse a été que ce serait une gravure, et qu'elle serait exécutée par l'habile graveur, M. Manigaud, auquel on doit celui de la Reine.

Ordre de la Rédemption ou du Précieux-Sang.

On se souvient qu'il y a quelques semaines, la police de Paris a mis la main sur un aventurier qui, depuis 15 ans, se faisait passer pour le dernier rejeton de l'illustre famille des Gonzague, ducs de Mantoue. Il se disait également prince du Saint-Empire, officier de la Légion d'honneur, grand'croix de l'ordre de Stanislas, chevalier de l'ordre de *Virtute militari* de Pologne, lieutenant du grand maître de l'ordre suprême des Quatre Empereurs d'Allemagne, protecteur des ordres du Mérite de Prusse, du Lion de Holstein, de la Rédemption du Saint-Sang, etc., etc.

On ne lira donc pas sans intérêt la note héraldique et historique qui va suivre, d'autant plus qu'elle établit parfaitement la filiation de la famille des Gonzague.

Pour ne rien dire de quelques ancêtres obscurs, qualifiés de bourgeois de Mantoue dans le XIIIe siècle, l'auteur de la famille Gonzague, qui produisit tant de mauvais princes et tant de princes de l'Eglise, fut Louis, qui devint en 1328 capitaine général de Mantoue, après avoir assassiné l'auteur de sa fortune, Passerino Bonacolsi. En 1433, la seigneurie de Mantoue fut érigée en marquisat par l'empereur Sigismond ; puis élevée au rang de duché, en 1530, en faveur de Frédéric, qui, par son mariage avec Marguerite Paléologue, avait agrandi ses domaines du marquisat de Montferrat.

La tige de la famille Gonzague fut brisée en 1627, et le duché passa à la branche des ducs de Nevers, qui le gardèrent, jusqu'à ce que Ferdinand Charles, ayant pris le parti de la France dans la guerre de la succession d'Espagne, fut reconnu coupable de félonie par la diète de Ratisbonne (30 juin 1708) et mis au ban de l'empire par l'empereur Joseph. Cette condamnation ne précéda sa mort que de peu de jours.

La justice aurait voulu que ces domaines fussent rendus au chef d'une branche collatérale, le duc de Guastalla. Mais l'Autriche tenait à la possession de Mantoue ; elle la garda, et acheta la tolérance du faible héritier, en lui remettant les principautés des Sabionella et de Bozzolo, que l'extinction d'un autre rameau venait de laisser vacantes. La descendance de ce duc périt en 1746, et Guastalla grossit le territoire de Parme.

Pourtant la famille Gonzague avait encore des représentants.

Sans rien dire 1° de la ligne des Gonzaghini, dont le dernier était mort en 1746 ;

2° De la ligne des comtes de Novellara et des marquis de Pollazolo, éteints, les premiers en 1728, et les autres en 1751 ;

3° De la ligne des ducs de Sabionella et des princes de Bozzolo, dont nous avons dit que les biens avaient dédommagé le duc de Guastalla, il restait encore :

4° Les marquis de Luzzara, qui durèrent jusqu'en 1794, et les princes de Castiglione et Solferino, dont le dernier mâle mourut en 1819 et fit passer les derniers majorats de sa maison à une branche déchue.

5° Celle de *Viscovato*, qui subsiste encore.

Le quatrième duc de Mantoue, Vincent Ier, avait voulu, comme tant d'autres princes, avoir son ordre de chevalerie. Plein de dévotion pour les *trois gouttes* du sang de Jésus-Christ, conservées dans l'église de Saint-André, pour célébrer le mariage de son fils François avec Marguerite de Savoie et l'élévation de son autre fils Ferdinand au cardinalat, il institua l'*ordre de la Rédemption* ou du *Précieux-Sang*, s'en déclarant le grand maître perpétuel lui et ses successeurs légitimes au trône de Mantoue, article qui fut sanctionné par l'approbation du souverain pontife. Cet ordre subsista tant que subsista la souveraineté de la famille Gonzague, mais quand elle fut dépossédée par l'Autriche, l'empereur Joseph, à qui revenait la grande maîtrise, du chef de la souveraineté territoriale, et en vertu de l'acte d'institution, laissa mourir l'ordre, sans réclamation aucune des ducs de Guastalla ni des autres.

On a pu aussi trouver surprenant qu'un prince, Alexandre de Gonzague, ait osé, par décret du 1er mars 1842, remettre en vigueur l'ordre de la Rédemption et en assumer la grande maîtrise, en apportant aux statuts quelques légères modifications commandées par l'époque. On trouvera plus surprenant encore qu'il ait osé réunir à son ordre celui de la *Croix étoilée*, création d'une impératrice, propriété légitime de la couronne autrichienne, et attacher à sa décoration des titres de noblesse. Cela s'est fait pourtant, et peut-être a-t-on vu quelques vanités insatiables payer cher ce vain hochet.

Et la surprise sera justifiée tant que l'on ignorera ce qui légitime les droits de ce prince de Gonzague, astre inattendu qui se lève subitement sur l'horizon des princes ; bien plus justifiée encore peut-être si l'on connaissait bien un article fabuleux de la première à la dernière ligne, inséré dans le *Genealogisches Taschenbuch* de Gotha, 1838, et qui n'a plus été reproduit dans les annuaires suivants.

Valentin de Gonzague, né le 24 août 1624, mort le 22 avril 1690, commença à servir en Hongrie ; puis appelé en Pologne par le désir de visiter sa parente la reine Marie-Louise (1647), il y épousa une fille du prince Stanislas Lubomirski, qui lui apporta en dot la seigneurie de Muschyn (Muzirnow). Un de ses descendants, du nom de Joseph, né le 11 août 1770, mort le 10 juin 1828, prit, de son domaine, le titre de comte Murzynowski, sans renoncer au nom de Gonzague. Il eut trois fils. L'aîné, Mathias-Antoine, général sous Napoléon, est mort en Angleterre ; le second, Maximilien, tomba à la bataille de Leipzig ; le troisième est le comte Alexandre-André-Stanislas de Gonzague, comte de Murzynowski, seigneur de Swiedziebno, etc., né le 12 novembre 1799, ancien lieutenant-colonel et commandant en chef. Il se contenta, depuis le 9 août 1833, du titre de bourgeois de Stuttgart, quoique, d'après des documents officiels, datés de Varsovie 22 octobre 1835, les titres de prince de Gonzague-Mantoue et de comte de Murzynowski lui aient été reconnus par l'empereur Nicolas.

Mais le *Genealogisches Taschenbuch* est sur tous les points en dissidence avec une généalogie contenue pourtant dans un ouvrage publié dans l'intérêt de S. A. S., et dont l'auteur est décoré de plusieurs ordres, probablement ceux de la Rédemption, des Quatre Empereurs, de l'Eperon d'or et de Saint-Hubert de Bas, et pourquoi pas de la Légion d'honneur ? D'après le (*mémoire à consulter*), S. A. S. le prince Alexandre descendrait de François, duc de Salferino, par Philippe-Louis, époux d'une duchesse de Médina-Celi, dont un fils, Joseph-Louis, né en 1761, mort en 1818, qui aurait épousé : 1° la princesse Susoff, comtesse Murzynowski, 2° la princesse Julie Esterhazy, et le prince Alexandre serait le seul fruit qui subsiste de cette union.

Il serait donc nécessaire avant tout d'être fixé sur celle des deux généalogies qu'adopte S. A. S. Mais, en argumentant d'après les histoires de la famille Gonzague, l'existence de Valentin de la première est une révélation si inattendue qu'elle a grand besoin d'un bon cortége de preuves pour inspirer créance ; ensuite, le Philippe-Louis de la seconde est mort en bas-âge ; et si la branche de Castiglione-Solferino avait encore eu un représentant, il n'aurait assurément pas laissé échoir à la branche de Viscovato un majorat qui lui revenait.

En argumentant d'après les nobiliaires polonais :

1° *Murchin* (Murzin) et *Murzin* sont deux choses différentes, et la famille Muszinski n'est pas la famille Murzinowski.

2° Les *comtes* Murzinowski sont parfaitement inconnus.

3° Il y avait un famille Myszkerski, illustre, sénatoriale déjà au XIVe siècle. Un seigneur d'une branche cadette, nommé Sigismond, après avoir représenté le roi Sigismond III aux fiançailles de ce prince avec l'archiduchesse Constance, en 1605, fut chargé d'une mission en Italie. Il gagna les affections du duc de Mantoue, et, par une sorte d'adoption, fut affilié à la famille Gonzague, avec le titre de marquis, qui lui fut confirmé par le pape Clément VIII. De retour dans sa patrie, il prit les armes et le surnom de Gonzague, et fonda dans ses possessions à Pinezor un fidé-icommis auquel il attacha le titre de marquisat. Ce domaine, échut en 1658 à la branche aînée des Myszkorski ; et à l'extinction de cette branche, en 1727, il passa, avec tous ses titres, dans la famille de Wielopolski, qui, pour combler l'abîme de ses dettes, céda Pinezor à un avocat bourgeois, Ulric Szanicbki, se réservant le surnom de Gonzague et le titre de marquis.

4° Il y a deux familles du nom de Murzinowski, ayant leur souche dans la Pologne prussienne ; mais elles n'ont rien de commun avec les Myszkorski ni avec les Wielopolski, pas même les armoiries ; elles n'ont rien de commun avec le surnom de Gonzague.

S. A. S. le prince Alexandre a donc grand tort de ne pas se prévaloir des actes signés de l'empereur Nicolas. Grâce au *fiat* impérial, le mensonge se transforme en vérité.

Nous finirons par une dernière remarque : c'est que tout généalogiste devrait commencer par bien constater l'identité du personnage vivant, dont il veut remonter la filiation.

SOUVENIR DES ARDENNES.

PARTIE LITTÉRAIRE.

LES CAMUSOT*.

Il y avait autrefois, aux environs de Marseille, une famille de cultivateurs fort honnêtes gens et fort considérés dans le pays. Ils vivaient à l'aide du produit de quelques bonnes terres, qui ne devaient rien à personne, et qu'ils possédaient de père en fils, de temps immémorial. Par malheur, ils eurent un héritage, sur le partage duquel ils ne purent pas s'entendre. On se brouilla, on entama des procès, et l'on plaida de si bon cœur, et durant tant d'années, que tout y passa. Un beau matin les Camusot, c'est ainsi qu'on les appelait, se réveillèrent absolument ruinés.

Le cadet en mourut de chagrin; mais auparavant il fit appeler son aîné et lui demanda pardon; car c'était lui qui avait entamé le procès et plaidé avec le plus d'acharnement. Cet aîné, qu'on appelait Pierre Camusot, habitait encore la maison paternelle, une petite maison située sur la grande route d'Aix à Marseille : c'était la dernière parcelle de son patrimoine; mais il n'y avait pas apparence qu'il pût la garder longtemps, car il ne lui restait plus à l'entour un pouce de terrain à cultiver, et, d'un autre côté, il avait encore plusieurs créanciers.

Un soir d'automne, ce pauvre homme était assis tristement près de la cheminée, où il n'y avait point de feu, et il réfléchissait, le front appuyé sur ses mains, les yeux tournés vers une chaise vide, placée en face de lui, à l'autre coin de la cheminée. Par moments, une grosse larme venait au bord de ses paupières, et il l'essuyait machinalement, sans proférer un mot et sans changer d'attitude. Ce n'était pas sans raison qu'il s'affligeait ainsi; tous les malheurs avaient fondu sur lui : après la misère, c'était la mort qui était entrée dans son logis, et depuis quinze jours il était veuf d'une brave femme qu'il avait beaucoup aimée. Rien ne troublait sa triste méditation; il était seul, livré aux plus douloureux souvenirs, et sa fermeté d'âme commençait à l'abandonner. Le malheureux considérait le passé avec regret et l'avenir avec effroi; le désespoir était dans son cœur, et une sorte de délire s'était emparé de lui. Il prêtait l'oreille au bruit du vent qui gémissait contre la fenêtre, et il lui semblait que c'était sa femme qui l'appelait : une fois, il se leva tout droit, en disant à haute voix:—Oui, Marie... attends... j'y vais...

Comme il achevait ces paroles, la porte s'ouvrit doucement, et quelqu'un répondit :—Non, restez, maître Pierre, nous voici. Pardon; vous étiez en peine peut-être? C'est ma Mariette qui m'a attardée ainsi; je n'en pouvais plus avec cette grosse fille sur les bras et votre Jeannot pendu à mes jupons.

— Ah ! c'est vous, Madeleine! dit Pierre en retombant sur sa chaise et en regardant autour de lui comme un homme réveillé en sursaut; c'est toi, Jeannot !... viens ici, mon fils, chauffe-toi, il fait froid dehors...

— Sainte Vierge !... mais il n'y a pas une étincelle dans la cheminée ! s'écria Madeleine: et votre soupe qui ne sera pas cuite... Attendez, attendez un peu que je mette ordre à cela.

En parlant ainsi, elle déposait sur un vieux fauteuil de paille l'enfant qu'elle avait entre les bras, jetait dans le foyer quelques ramures d'olivier, et suspendait à la crémaillère une marmite à demi enterrée dans les cendres froides. Tandis qu'elle vaquait à ces soins de ménage, le petit Jeannot s'était assis près de son père, qui était retombé de nouveau dans sa morne préoccupation. Jeannot Camusot était alors un enfant de dix ans, vif, intelligent et d'une très-jolie figure. Avant les malheurs de ses parents, il était toujours mieux vêtu que ses petits camarades, ce qui l'avait rendu un peu vaniteux et hautain; mais, en ce moment, il n'était plus habillé que d'une mauvaise veste grise, avec le pantalon du même tout rapiécé, et l'on voyait bien qu'il appartenait à une famille indigente. Tout jeune qu'il était, il s'en apercevait lui-même, et il en avait une grande honte; aussi avait-il toujours un air triste et piteux, qui n'était guère de son âge.

Madeleine raviva la clarté de la lampe de fer suspendue au manteau de la cheminée; ensuite elle dressa diligemment la table, où elle ne pouvait guère servir, hélas ! que du pain et de l'eau. L'excellente femme s'apercevait bien que son maître avait un redoublement de chagrin, et, pour le distraire, elle lui parlait tout en allant et en revenant autour de lui; mais il ne répondait pas et n'écoutait guère. Tout à coup, cependant, il rompit le silence, et dit avec un soupir:—Ah ! Madeleine, je ne puis pas me consoler... Sans cesse je songe à la mère de ce pauvre enfant...

— Elle est là-haut, avec le bon Dieu ! répondit Madeleine en levant les yeux au ciel d'un air de religieuse confiance; elle est plus heureuse que nous...

— Je ne lui survivrai pas longtemps, continua Pierre; on ne peut pas se supporter longtemps sur cette terre, quand on a tant de chagrin dans l'âme.

— Peu à peu vous surmonterez cela, maître Pierre, dit Madeleine, en venant près de lui; vous reprendrez courage. Allez, je sais ce que c'est; j'étais comme vous, le premier jour que je me vis habillée ainsi, ajouta-t-elle en passant la main sur sa robe d'indienne noire; j'avais toujours devant les yeux mon pauvre mari, et je pleurais nuit et jour, en songeant que je ne pourrais peut-être pas gagner du pain pour cette petite qui ne faisait que de naître. Eh bien ! j'ai surmonté mon chagrin en travaillant; c'est le travail qui m'a consolée.

Pierre secoua la tête.

— Outre mon chagrin, j'ai bien des soucis, dit-il d'un ton navré; la misère est chez moi; il faut vendre cette maison où je suis né..... — Pourquoi la vendre? interrompit Madeleine; vous allez me répondre que n'ayant plus

* Nous devons à l'obligeante amitié de Mme Charles Reybaud la *nouvelle* qu'on va lire.

Personne n'ignore que cet écrivain distingué, l'un des plus zélés collaborateurs de la *Revue des deux mondes*, auteur de près de cinquante volumes de romans, d'études historiques, de nouvelles charmantes que nos contrefacteurs belges connaissent si bien, habite Bruxelles depuis bientôt un an et s'y livre à des études historiques sur notre pays. Le sujet traité par Mme Reybaud n'est pas précisément celui annoncé par quelques journaux; nous le croyons pris dans l'histoire si riche et si féconde du XVIe siècle.

Nous remercions Mme Reybaud de sa collaboration, et nous croyons que nos lecteurs seront heureux de la bonne fortune que nous leur avons ménagée. (*Note de la rédaction.*)

de terres à cultiver, vous ne pouvez plus y vivre. Mais est-ce qu'il n'y aurait pas moyen d'y gagner son pain d'une autre façon ? C'est à quoi je songeais précisément ce soir en revenant. Le logis est commode et point délabré. Il est encore garni de bons meubles. Son apparence est des plus agréables; il a pour ainsi dire un pied sur la grande route, et semble engager les passants à s'y arrêter.

— Je n'ai point d'avances, répondit Pierre; je n'ai pas seulement un petit écu à mon service. — Vous avez encore une dame-jeanne de vin et cinq poules qui pondent dans la basse-cour; vous avez en outre un demi-sac de noix et quelque peu de sucre au fond d'un pot. C'est suffisant pour commencer votre établissement. Si vous le voulez, je m'en charge, et dès demain je mets au-dessus de la porte le rameau de pin qui servira d'enseigne.

— Faites comme voudrez, ma pauvre Madeleine, répondit Pierre en laissant retomber son front sur sa main d'un air qui n'annonçait pas beaucoup d'espoir et de confiance.

Dès le lendemain, en effet, une branche de pin verdoyant au-dessus de la porte d'entrée, annonçait qu'on donnait à boire et à manger chez Pierre Camusot. Le même jour, nombre de passants s'y arrêtèrent; Madeleine débita une bonne partie de ses petites provisions, et chose qui n'était pas arrivée depuis longtemps, le soir il y avait près de quinze francs de monnaie dans la maison. Depuis lors, cela alla toujours en augmentant; tous les voyageurs qui passaient le havre-sac sur le dos, tous les charretiers dont l'attelage roulait sur la grande route d'Aix à Marseille, s'arrêtaient pour se rafraîchir et goûter le vin nouveau. C'était Madeleine qui avait si promptement achalandé la petite auberge, non par sa beauté, car elle était fort laide et même un peu bossue, mais par son honnêteté, son activité et sa bonne grâce. Bientôt l'on fit quelques embellissements à la maison; la branche de pin disparut, et l'on vit à la place une belle enseigne représentant une bande de poules qui défilaient en procession, avec ces mots écrits au-dessous : « *Aux cinq Poulettes*, Camusot, *aubergiste*.

Pierre ne tarda pas à relever ses affaires, et il profita de cette nouvelle aisance pour faire donner de l'éducation à son fils. Le petit Jeannot fut mis en pension à Marseille, un peu contre l'avis de Madeleine, qui conseillait au père de l'envoyer tout simplement à l'école avec les enfants du voisinage. Mais Pierre Camusot s'obstina, en disant, toutefois, qu'il le retirerait dès qu'il serait suffisamment instruit, c'est-à-dire dès qu'il saurait écrire et faire les quatre règles. Au bout de quatre ans, Jeannot savait tout cela et même un brin de latin par-dessus le marché. Son père allait le reprendre chez lui; par malheur, il eut un prix cette année-là, ce qui fut cause qu'il continua ses classes. Pierre Camusot était un digne homme; mais il avait un grain de vanité dans l'âme, et il se persuada un moment que son fils pourrait devenir avocat ou médecin au lieu d'être aubergiste comme lui. Quand il fit part de cette espérance à Madeleine, la bonne femme secoua la tête et lui répondit : — Cela peut arriver; mais vous jouez gros jeu, maître Pierre. S'il se trouve que Jeannot est un garçon d'un grand esprit, capable de faire mieux que les autres, tout ira bien; mais si par malheur c'était le contraire, tout ce qu'il apprend ne lui serait bon à rien, et, ce qui est encore pire, il ne serait plus guère propre à faire autre chose, et mépriserait les gens de son état.

Pierre persista cependant, et Jeannot étudia encore deux ans. Un jour, Pierre se disposait à l'aller voir, lorsqu'il reçut une lettre qui lui causa une grande peine. Le maître de pension lui écrivait que, pour des motifs graves, il était obligé de renvoyer Jeannot, et qu'on eût à le venir chercher sur-le-champ. Le pauvre père courut tout troublé à la pension, et il apprit que Jeannot avait si rudement frappé un de ses camarades, qu'il l'avait jeté par terre à demi mort. Pierre, désolé, fit de grands reproches à son fils, qui ne manifesta pas le moindre repentir, et lui répondit froidement : — Je l'ai frappé parce qu'il m'avait insulté. — Ça n'est pas vrai ! s'écria un des élèves présents à cette scène, il t'a dit seulement que tu étais le fils d'un cabaretier ! »

A ce mot, Pierre baissa la tête et se souvint des paroles de Madeleine. Il emmena Jeannot, dont le caractère ne se démentit pas; car loin d'être affligé et humilié, il affectait un ton haut et fier.

Jeannot n'avait alors que dix-sept ans; mais il était déjà plus grand et plus fort que son père; c'était un vrai colosse, et s'il avait voulu travailler de ses mains, nul doute qu'il eût fait deux fois plus de besogne qu'un autre. Par malheur, cela ne lui convenait point du tout, et au lieu de seconder son père, il restait enfermé dans sa chambrette à lire et à écrivasser sur des bouts de papier. De temps en temps il allait à la ville pour voir quelques-uns de ses camarades, avec lesquels il entretenait une correspondance, et il dépensait, dans ces voyages d'une demi-journée, tout l'argent qu'il obtenait de son père. Sa conduite dans la maison était des plus déplorables; il recevait avec une dédaigneuse indifférence les soins et les attentions dont Madeleine le comblait. A table, il ne sonnait mot, mangeait vite et la tête baissée sur son assiette; puis il s'esquivait comme s'il avait hâte de se soustraire à une compagnie qui l'ennuyait. Parfois il avait des quintes de mauvaise humeur dont il n'était pas facile de deviner le sujet. Un jour, par exemple, qu'il secouait la tête et haussait les épaules, tandis que son père l'appelait, celui-ci lui dit avec douceur : — Quelle humeur chagrine ? Mais qu'as-tu donc, Jeannot ? — Jeannot ! Jeannot ! fit-il brusquement; quel nom ridicule !... Cela m'irrite quand je m'entends apostropher ainsi !

— Eh ! comment veux-tu qu'on t'appelle ? interrompit Pierre d'un ton ironique, Ernest ou bien Adolphe peut-être ? cela serait joli. — Un joli nom : Adolphe Camusot.

Jeannot ne répondit rien et n'en continua pas moins la même vie. Cela dura ainsi quelques années. Pierre Camusot ne l'aurait pas souffert avec tant de patience si Madeleine ne l'eût continuellement apaisé et si elle ne lui eût même caché une partie de ce qui se passait chez lui. Le fait est que Jeannot faisait des dettes, qu'il fréquentait certaines sociétés et que souvent il lui arrivait d'être à Marseille en joyeuse compagnie, tandis que son père le croyait tranquillement au lit.

Comme il se trouve toujours des gens qui se mêlent des affaires d'autrui, quelqu'un avertit le père Camusot des escapades nocturnes de son fils. Pierre n'en dit rien à Madeleine, et un soir, quand l'auberge fut fermée, il se mit aux aguets, muni d'une lanterne sourde. On était en plein hiver, il avait plu toute la journée, et onze heures venaient de sonner. Le père Camusot attendait, blotti sous la remise, et observait un cabriolet arrêté à vingt pas de l'auberge, lequel était venu sans doute pour conduire Jeannot à la ville. Un quart

d'heure plus tard, la porte s'ouvrit doucement. En vérité, tout autre à la place du pauvre père Camusot aurait éclaté de rire à la vue du tableau qu'éclaira tout à coup la lanterne sourde : Jeannot en costume de bal, habit noir, légers escarpins et gants couleur beurre frais, était à cheval sur le dos de Tiston, le garçon d'écurie, et s'en allait ainsi rejoindre, sans mouiller sa chaussure, le cabriolet qui l'attendait. — Holà, Jeannot! comme te voilà pimpant, dit Pierre Camusot en allant droit à lui ; tu vas donc t'amuser? c'est bien, mais auparavant, descends un peu de là et viens me donner un coup de main pour rentrer ce petit équipage sous la remise. En parlant ainsi il désignait une lourde charrette qui était restée dehors, au milieu d'un océan de boue. A l'aspect de son maître, le valet d'écurie avait désarçonné Jeannot par un brusque mouvement. Celui-ci, ayant mis forcément pied à terre, tira ses gants jaunes, entra résolûment dans les boues du chemin, et, sans proférer un seul mot, poussa la charrette sous la remise. —Bien travaillé, Jeannot! dit froidement le père Camusot; c'est grand dommage que tu ne te mettes pas plus souvent à la besogne.

Jeannot remonta tout honteux et tout furieux dans sa chambre; mais cette leçon ne lui servit de rien, et tandis que tout le monde travaillait autour de lui, il continua à fainéanter et à donner du chagrin à son père.

Pierre Camusot devenait vieux cependant ; sa santé s'affaiblissait, et enfin il tomba si dangereusement malade, qu'il vit bien qu'il n'en relèverait pas. Deux ou trois jours avant de mourir, il fit venir Jeannot près de son lit, et lui prenant la main avec beaucoup de tendresse et de bonté, il lui parla ainsi : — Je vais quitter ce monde, mon cher enfant, et auparavant il faut que je te donne quelques conseils...

En entendant ces mots, Jeannot se prit à pleurer ; car tout bon sentiment n'était pas éteint dans son âme, et le spectacle qu'il avait sous les yeux le navrait de douleur. — Écoute-moi, Jeannot, reprit Pierre Camusot, écoute-moi et pénètre-toi bien de mes dernières paroles. J'ai travaillé toute ma vie et nous avons vécu commodément de mes profits; mais ne crois pas que mon héritage te dispensera de faire comme moi. N'essaye pas de sortir de ta condition ; car au lieu d'être un artisan fort à l'aise, tu deviendrais un pauvre bourgeois. Tiens l'auberge à ma place. Les voyageurs viennent en foule aux *Cinq Poulettes*, parce qu'ils sont sûrs d'y trouver des visages honnêtes et avenants. Tâche de conserver cette vogue. Pour cela il faut te marier avec la femme que je t'ai choisie, il faut épouser la fille de Madeleine...

— Qui ! Mariette Gipou? s'écria Jeannot intérieurement révolté. — Oui, mon fils, répondit Pierre Camusot ; elle va sur ses dix-huit ans ; elle est fort jolie et d'un très-bon caractère ; tu le sais aussi bien que moi puisque tu la vois tous les jours; mais ce que tu ne sais peut-être pas, c'est qu'elle a encore plus d'esprit et de jugement que de beauté.

Jeannot secoua la tête d'un air de doute en répétant entre ses dents : — Mariette Gipou! Mariette Gipou! Il n'entrait pas dans sa tête qu'une petite fille presque sans éducation, qui mettait la main à la cuisine et savonnait le linge de la famille, pût avoir de l'esprit et de l'intelligence. Son orgueil se révoltait à l'idée de la prendre pour femme; mais il n'osa pas résister à la volonté de son père mourant, et il lui laissa croire par son silence qu'il consentait à tout.

Trois ou quatre jours plus tard, Pierre Camusot mourut. Comme il était persuadé que Jeannot épouserait Mariette, il ne laissa rien par testament ni à la mère, ni à la fille, et se borna à leur remettre quelques petits souvenirs de son amitié.

Mais les choses ne tournèrent point comme le pauvre défunt l'avait voulu et prévu. Quand Jeannot fut un peu revenu de son chagrin, il commença à manifester ses résolutions, et d'abord il déclara à Madeleine qu'il allait louer l'auberge et vivre de ses rentes, non pas toutefois sans lui avoir assuré une petite pension ainsi qu'à sa fille. La brave femme ne fut point trop étonnée de ce coup, car elle connaissait le caractère de Jeannot. Après avoir un peu réfléchi, elle lui dit avec douceur :—Vous êtes le maître, monsieur Jeannot; mais accordez-moi encore une grâce, c'est de me louer à moi-même l'auberge. Quoique pour notre malheur à tous, maître Pierre ne soit plus là, j'espère contenter les voyageurs et maintenir la vogue des *Cinq Poulettes*. — J'y consens, répondit Jeannot; nous passerons le bail quand vous voudrez.

Quelques jours plus tard, Jeannot Camusot alla s'établir à la ville; il renoua avec ses camarades et mena bon train les économies du père Camusot : c'étaient tous les soirs des parties de jeu, des soupers, etc., etc., où il ne manquait pas de payer plus que son écot. Comme il n'avait pas grand esprit et encore moins d'usage du monde, on se moquait de lui par-dessus le marché, et il était loin d'avoir tout l'agrément qu'il s'était promis. Sa vanité l'exposait parfois à des plaisanteries mordantes. Ainsi, étant un soir au bal, il pria un de ses amis de le présenter à un grand personnage qui était venu un instant à cette fête, et en face duquel il était tout glorieux de se trouver. L'ami le prit par la main et dit gravement : — Monsieur le comte, je vous présente un des jeunes gens les plus distingués de notre département, M. Camusot des Cinq Poulettes. Toute l'assemblée se prit à rire; car chacun connaissait l'origine de ce titre ajouté au nom vulgaire de Camusot. Depuis lors, ce fut fini, on ne l'appela plus que Cinq Poulettes, et bientôt nombre de gens ne le connurent plus que sous ce nom-là. Jeannot en conçut tant de dépit, qu'il prit une résolution extrême. Un beau matin il alla chez un notaire, s'entendit avec lui pour la vente de l'auberge et de tout ce qu'il possédait; puis il partit pour Paris avec l'intention de ne jamais revenir.

Environ cinq ans plus tard, Madelaine Gipou et sa fille étaient assises un soir dans une petite salle de l'auberge, où elles se retiraient ordinairement lorsque tout leur monde était servi. Un bon feu brûlait dans la cheminée ; Madeleine tricotait, les pieds sur les chenets, tandis que la jeune fille mettait en ordre les comptes de la journée.—Voilà un bien mauvais temps, dit-elle tout à coup en posant sa plume et en prêtant l'oreille au bruit du vent qui sifflait entre les arbres ; ma mère, il n'est pas tard encore ; j'ai eu tort peut-être de faire fermer la grande porte; quelqu'un pourrait avoir l'idée de se remiser chez nous au lieu de descendre jusqu'à Marseille.

En effet, presque au même moment, on heurta un faible coup à la porte, et presque aussitôt le valet d'écurie vint

annoncer qu'un pauvre homme, malade et tout transi de froid, demandait à coucher.

— Mène-le tout de suite à la cuisine, répondit Madeleine ; qu'il se réchauffe d'abord, ensuite qu'on lui donne à souper ; j'irai voir tantôt s'il désire encore quelque chose. » Et quand le valet d'écurie se fut retiré, elle ajouta, en s'adressant à Mariette : — Il y a aujourd'hui, veille de la Toussaint, vingt-quatre ans, jour pour jour, que maître Pierre, assis à la place où je suis, se décida à ouvrir l'auberge des *Cinq Poulettes* ; il n'était pas riche alors, le digne homme, et moi je n'étais qu'une pauvre servante. — Mais vous étiez de si braves gens que le bon Dieu vous protégeait, dit Mariette ; votre travail a prospéré ; maître Pierre a amassé du bien, et vous, à votre tour, vous avez pu acheter l'auberge des *Cinq Poulettes*

— Qui sait si Jeannot a bien fait ses affaires à Paris ! murmura Madeleine en soupirant ; depuis plus de trois ans que nous lui avons fait compter le restant du prix de l'auberge, nous n'avons plus eu de ses nouvelles. Ah ! qu'il eût mieux fait, ce garçon, de tenir la parole qu'il avait donnée à son père !

— Pourquoi, ma mère ! répondit vivement Mariette ; sans doute il est content de son sort, et moi je me trouve si heureuse près de vous que je n'ai jamais regretté un seul moment ce mariage.

— Ne parlons plus de Jeannot, dit Madeleine avec un soupir, cela me rend toute triste : je l'aimais cet enfant-là !...

Elle sortit à ces mots, et Mariette demeura toute pensive devant ses écritures ; elle songeait au pauvre maître Pierre qui avait été bon pour elle, et dont elle vénérait la mémoire. Un moment après, Madeleine rentra tout émue.

— Ma fille, dit-elle à voix basse, je viens de voir cet étranger... sur mon âme, il ressemble à Jeannot trait pour trait... je crois que c'est lui...

Mariette s'avança doucement et, regardant par la porte entre-bâillée, elle aperçut un homme fort maigre, vêtu d'un vieil habit noir, percé aux coudes, et dont les souliers sans semelles tenaient avec un bout de corde.

— C'est lui ! dit-elle ; oui, ma mère, c'est bien lui...

Toutes deux rentrèrent alors dans la petite salle et se prirent à pleurer. Quand cette première émotion fut un peu apaisée, Madeleine dit à sa fille : — Je vais l'amener ici et nous lui parlerons. Mais au même instant, quelqu'un se présenta à la porte : c'était Jeannot. Il entra, le front baissé, en regardant autour de lui d'un air bien triste ; puis il dit en tombant sur une chaise, car il était très-faible et presque défaillant : — Ma bonne Madeleine, je viens mourir chez vous !... — Non, mon pauvre Jeannot ! s'écria l'excellente femme en lui prenant les mains, nous aurons bien soin de vous, et vous vous rétablirez... Vous resterez ici, c'est encore la maison de votre père, votre maison...

Jeannot ne put pas répondre : l'attendrissement le suffoquait, et peut-être aussi les regrets et la honte.

Madeleine le fit monter aussitôt dans son ancienne chambre ; il tremblait la fièvre et ne pouvait plus se soutenir. Quand il fut couché, il dit avec un soupir : — Voilà bien longtemps que je n'avais reposé dans un lit !... Ah ! ma chère Madeleine, j'ai souffert beaucoup par ma faute !

— Mais à présent vos peines sont finies, répondit-elle avec amitié ; reprenez courage ; dorénavant vous vivrez ici tranquille et content....

Jeannot lui serra la main d'un air de reconnaissance ; mais il secoua la tête, comme s'il se croyait perdu sans ressource. Le pauvre garçon était effectivement très-malade, et durant plusieurs mois il fut entre la vie et la mort ; mais Madeleine et sa fille le soignèrent si bien, qu'il finit par se rétablir. Dès qu'il eut un peu repris ses forces, il voulut se mettre au travail, et bien volontiers il aurait pansé les chevaux et bêché le jardin de l'auberge ; mais Madeleine lui dit : — Jeannot, il n'est pas question de cela ; nous avons fait ici un entrepôt de marchandises, vous vous en occuperez avec Mariette, qui est trop surchargée de travail, la pauvre enfant !

En effet, Jeannot s'étant mis à la besogne, s'en acquitta très-bien. Rien ne lui manquait ; la prospérité régnait autour de lui, et il aurait pu se croire en famille, tant Madeleine et sa fille le comblaient de soins. Pourtant il était toujours triste, et à mesure qu'on lui témoignait plus d'amitié, il devenait de plus en plus sombre et malheureux. Un jour que Madeleine lui reprochait amicalement cette tristesse, il lui répondit avec un profond soupir : — Ah ! ma chère Madeleine, vous ne connaissez pas toute l'étendue de mon malheur !

Cela dura encore quelque temps ainsi. Un jour enfin, Jeannot se présenta devant Madeleine en habit de voyage et lui dit : — Je devrais être l'homme du monde le plus heureux ; mais telle est ma misérable destinée, que les choses qui auraient dû faire mon bonheur font le tourment de ma vie et qu'il faut que je parte pour ne pas mourir de chagrin sous vos yeux !...

La bonne Madeleine, ne comprenant rien à cet étrange raisonnement, s'écria, d'un ton moitié riant, moitié sérieux : — Mon cher Jeannot, ça n'a pas l'ombre du bon sens ce que vous dites là ! Ne parlez point de nous quitter ; je ne le veux pas, ni Mariette non plus, entendez-vous ! N'est-ce pas, ma fille, que tu ne veux pas qu'il parte ! ajouta-t-elle en se tournant vers la belle Mariette, qui regardait Jeannot d'un air plein de reproche et de secrète tendresse.

Jeannot, tout éperdu, cacha son visage dans ses mains et s'écria avec désespoir : — Je vous ai dit que vous ne connaissiez pas tout mon malheur... je suis marié... »

A cette déclaration Mariette se retira à l'écart en pleurant, et sa mère murmura consternée : — Notre bonheur à tous est donc perdu !... Que la volonté de Dieu soit faite !... Jeannot, il faut aller retrouver votre femme....

— Jamais ! interrompit-il avec véhémence ; la malheureuse ! elle m'a déshonoré et ruiné !... Je m'en vais vivre seul, toujours seul, jusqu'à ce que la mort me délivre de mes regrets ! Adieu, Madeleine ! adieu, Mariette ! adieu tout ce que j'aime en ce monde !...

— Oui, il faut que vous partiez, dit Madeleine en pleurant ; il faut que vous partiez sur-le-champ.... Mais nous avons un compte à règler. Jeannot, vous avez été non pas notre commis, mais notre associé, pendant ces deux dernières années, et je vous dois de l'argent.

A ces mots, sans prendre garde aux refus de Jeannot, elle ouvrit le bureau où elle serrait son argent et ses papiers. — Qu'est-ce que cela, Madeleine ? s'écria Jeannot en apercevant dans le premier casier une grande lettre dont l'adresse était écrite en gros caractères.

— Je n'en sais rien, répondit-elle; c'est une lettre adressée de Paris à un M. de Sainte-Paulette; mais nous n'avons jamais eu de voyageur de ce nom-là.

— M. de Sainte-Paulette, c'est moi ! s'écria Jeannot en prenant la lettre; au temps de mes folies, j'avais ainsi changé ce surnom de *Cinq Poulettes*, qui m'avait tant humilié.

A ces mots, il s'interrompit, car il venait de s'apercevoir que la lettre portait un cachet noir; puis il brisa vivement l'enveloppe.—Ah ! grand Dieu ! fit-il en jetant un cri.

— Qu'est-ce donc ? que vous est-il arrivé ? s'écrièrent ensemble Madeleine et sa fille.

— Ma femme est morte depuis trois mois, répondit — Jeannot; je suis veuf... je suis libre...

Il y eut un long silence; puis Madeleine dit, en mettant la main de la fille dans celle de Jeannot :—A présent, vous ne nous quitterez plus, mon gendre !...

Mme Charles REYBAUD.

PARTIE ARTISTIQUE.

EXPOSITION D'ANVERS EN 1852.

PHYSIONOMIE GÉNÉRALE.

I

Si nous n'avions à juger l'exposition d'Anvers qu'au point de vue anversois,— abstraction faite de toutes les autres écoles de peinture qui se sont donné rendez-vous là, — nous serions en droit de dire qu'elle est inférieure, non-seulement par le nombre, mais par l'importance, à celle de 1849.

L'avant-dernier catalogue renfermait 687 numéros; celui de 1852 n'en porte que 604. — Différence en moins, *quatre-vingt-trois*. — C'est quelque chose !...

Un autre point d'infériorité se fait également sentir, et pour nous c'est le plus important. Aucun des grands noms de l'art anversois ne s'est montré là avec une œuvre capitale; toute la gloire revient de fait et de droit aux étrangers. Est-ce politesse, est-ce calcul, est-ce arrogance? On peut se promener aisément de l'une à l'autre de ces trois suppositions sans arriver à une solution quelconque, attendu que les faits acquis peuvent les justifier toutes les trois. Évidemment M. Wappers n'a rien qui égale son tableau de *Boccace chez Jeanne de Naples*; M. De Keyser, quoique ayant envoyé un excellent tableau, était plus complet au dernier salon de Bruxelles dans son *Elisabeth de Hongrie visitant les pauvres*; M. Leys, parti pour l'Allemagne, n'a même pas donné signe de vie; M. de Braekeleer s'est à peu près abstenu; l'*Aveugle* de M. Dyckmans est inférieur à sa *Dentellière* de 1851; enfin la *Bataille de Brouwershaven* ne vaut ni l'*Épisode de la Saint-Barthélémy*, ni la *Bataille de l'Epante*, ni surtout le *Jacobsen* et l'épisode du *vaisseau le Vengeur*.

L'Allemagne emportera toutes les couronnes. On peut en déposer une sur la tête de la *Jenny Lind* de M. Magnus, sur le portrait de M. Bégas, sur la *jetée d'Ostende* et sur *la vue de Sicile* de M. Achenbach; sur les paysages de MM. Leu et Gude, enfin, sur le *Christ au tombeau* de M. Eugène De Lacroix. Voilà des œuvres qui méritent de fixer l'attention.

Ainsi que d'ordinaire, l'*école dite de Bruxelles* s'est abstenue. Aucun des professeurs de l'Académie ne s'est aventuré dans ce labyrinthe dont on ne connaît pas les issues; de sorte que, à force de laisser le champ libre aux autres et au lieu d'avoir une exposition belle et radieusement locale, nous avons une exposition *hollando-franco-germanico-anglaise*. Ceci est un côté curieux et nouveau en même temps.

Or, voici ce que nous apprend à cet égard la statistique.

Les artistes exposants sont au nombre de 346, se divisant ainsi qu'il suit :

Belges, des neuf provinces	205
Allemands	34
Anglais	23
Français	31
Hollandais	16
Norwégiens	2
Suisses, Italiens, etc.. etc.	35
	346

Il résulte de tous ces chiffres un fait bien patent, bien positif : c'est que l'exposition d'Anvers offre une physionomie toute particulière, qu'elle tient exclusivement de l'élément étranger qui y domine.

II

Nous ne blâmons pas les étrangers d'avoir envoyé leurs œuvres à l'exposition d'Anvers, nous ne blâmons pas l'administration de la *Société royale d'encouragement des beaux-arts* de les avoir provoqués à ce tournois, nous sommes heureux au contraire, à tous les points de vue, du concours qu'ils y ont apporté; mais nous aurions voulu que les artistes belges comprissent mieux les devoirs de l'hospitalité, en sentant qu'il était de leur devoir de soutenir l'éclat de leur nom en présence d'œuvres aussi importantes et de ne pas refuser le combat en s'abstenant de paraître dans l'arène. On ne convoque pas les gens à une fête pour ne pas y assister; c'est de mauvais goût. Il est probable que M. le baron Wappers a fait autre chose depuis trois ans que son *Louis XVII*; il devait plus à ses hôtes, il devait plus à l'exposition.

Nous avons déjà fait remarquer que les professeurs de l'Académie de Bruxelles, aussi bien que nos autres artistes de quelque valeur, n'ont pas envoyé de tableaux à Anvers; nous n'en ferions pas l'observation, si nous ne savions pertinemment que c'est un *parti pris*. A chacune des trois expositions triennales qui viennent de se succéder, nous avons signalé ce fait qui se reproduit toujours avec une déplorable et aveugle persistance, soit à l'égard de Bruxelles, soit à l'égard d'Anvers. On ne veut pas exposer *ici*, dans la crainte de donner trop d'éclat *là*, c'est-à-dire de retentissement à sa rivale! — Eh bien, nous le déclarons dans toute la sincérité de nos convictions, cette attitude restrictive à l'égard de telle ville plutôt que de telle autre, cet antagonisme perpétuel et inqualifiable, amoindrit ceux qui y prennent une part quelconque. Pour nous, quand il s'agit d'art ou d'exposition, il ne devrait y avoir qu'une opinion : celle qui exprime le mieux le sentiment de la grandeur et de la nationalité du pays. Toute autre idée est mesquine, étroite, stupide, grotesque, barbare, ridicule, inadmissible au temps où nous vivons. Pour faire prévaloir ces idées niaises, pour expliquer cette inféodation exclusive de l'art à une seule ville, il faudrait reculer le XIXe siècle de deux cents ans; oh, alors, on aurait quelques chances de réussir. Mais, aujourd'hui, c'est étaler gratuitement au soleil les haillons de ses misères et faire voir que l'on est accessible à deux sentiments hideux—ceux de l'orgueil et de la jalousie.

Puis, voyez quelle piteuse mine font ces journaux qui défendent, qui préconisent, qui exaltent ces idées; ils ressemblent à des Don

Quichotte s'escrimant inutilement contre des moulins à vent. N'est-il pas ridicule d'entendre *le Précurseur* mettre l'école d'Anvers au-dessus de toutes les écoles, l'Académie au-dessus de toutes les Académies, l'exposition au-dessus de toutes les expositions? Cherchez un peu, — dit-il, — où vous trouverez des éléments semblables à ceux de l'enseignement qui se professe ici? Vous n'en trouverez nulle part!...—*Le Précurseur* a eela de charmant : e'est qu'il fait lui-même les demandes et les réponses.—D'où sont sortis *tous* nos peintres de quelque talent, de quelque valeur? — d'*Anvers!* Qui les a formés? — Les professeurs de l'Académie d'*Anvers!* Et ceux qui ne sont pas sortis de l'Académie d'*Anvers* ne se sont pas formés dans le pays. Qu'on nous les montre, qu'on nous cite des noms! Et comme le malin confrère a peur qu'on ne lui jette à la face le nom de Gallait, il reprend aussitôt, prévoyant l'objection :—Gallait, Gallait, mais Gallait ne s'est pas formé à l'école de Bruxelles, Gallait a fait ses études à Paris; *ergo* Gallait n'est pas Belge.

Ainsi, on refuse tout, — même Gallait, — à l'école de Bruxelles!

Avouons que tout ceci est pitoyable et que ce sont là des petitesses de vues et d'idées qui ne font honneur ni à la rédaction du *Précurseur* ni à l'intelligence de ceux qui les lui ont soufflées. Ce journal, dans sa manie de faire des panégyriques et du lyrisme anversois, nous fait l'effet d'une espèce de Corydon ou de Tytyre qui, mollement étendu à l'ombre des lilas de l'Académie, veut apprendre aux échos de la postérité à répéter le nom de la belle Amaryllis.

« .... Tu Tityre, lentus in umbrâ,
Formosam resonare doces Amaryllida sylvas. »

La belle Amaryllis n'est autre que cette *école fameuse* d'où sont sortis les Wiertz, les Debrakeleer, les Jacobs-Jacobs, les Kremer, les Somers, et particulièrement M. Hanneton, directeur de l'Académie d'Ath!

Les *Bruxellophobes* du *Précurseur* ont oublié sur leur liste les noms de Madou, de Navez, de Portaels, de Van Eycken, de Robert, des deux Stevens, etc., etc. — Est-ce que par hasard ces messieurs seraient aussi sortis du cotillon de cette mère Gigone?

— Nous attendons à cet égard la réponse du *Précurseur*, si sa folichonne *anversomanie* lui en laisse le loisir.

III

Trêve de plaisanteries; des intérêts plus sérieux nous réclament. Après avoir envisagé le côté bouffon de certaines prétentions, nous allons nous livrer à l'examen du côté pittoresque, expressif et charmant de certaines œuvres admises à l'exposition.

Mais d'abord parlons de la séance solennelle d'ouverture, de la statue de Mathieu Van Brée et des discours qui ont été prononcés à l'inauguration du monument élevé à cette illustration artistique.

On avait précisément choisi pour cette solennité le jour de l'ouverture de l'exposition; c'était, par conséquent, un double hommage rendu à la mémoire de l'artiste qui a peut-être le plus contribué par son professorat intelligent à la restauration de l'école actuelle. La génération présente lui doit beaucoup, et la preuve, après tout, qu'elle le reconnaît, c'est qu'elle n'a pas cru pouvoir mieux lui témoigner sa reconnaissance qu'en lui élevant une statue.

Or, dimanche 8 août, vers neuf heures et demie du matin, M. Ch. Rogier, ministre de l'intérieur, conduit par M. le gouverneur de la province, M. le bourgmestre, M. le baron Wappers, directeur de l'Académie, et par le second vice-président, de la *Société pour l'encouragement des beaux-arts*, M. J. Cuylits fils, membre du conseil de l'Académie royale, s'est rendu au local de l'Académie. Une nombreuse quantité d'artistes s'y trouvait réunie, la joie de l'orgueil et de l'espérance peinte sur la figure. A l'entrée de la salle, M. le gouverneur s'est adressé en ces termes à M. Charles Rogier :

Monsieur le ministre,

Je me félicite de ce que, comme premier président d'honneur de la Société royale d'encouragement des beaux-arts d'Anvers, il me soit permis de vous remercier de l'empressement que vous avez mis à venir présider vous-même à l'ouverture de son exposition triennale.

L'ouverture de notre salon est toujours pour nous et pour toute la population de cette antique cité un grand et solennel événement. Votre présence y ajoute aujourd'hui un honneur dont nous pouvons à bon droit nous applaudir, puisqu'il est, de la part du gouvernement, un gage précieux de bienveillance et de sympathie. Et comment sa bienveillance, sa sympathie, sa protection fera-t-elles défaut à une ville qui, depuis bientôt quatre siècles, n'a point cessé d'être, au milieu des fortunes les plus diverses, la métropole artistique du pays? Le foyer de l'art flamand a pu s'y obscurcir parfois; il ne s'y est jamais éteint. Au milieu de toutes les vicissitudes de la patrie, il est resté la manifestation la plus constante et la plus glorieuse du caractère national. Il y a brillé avec une vigueur et un éclat toujours croissants depuis que, débarrassée de toute entrave étrangère, la nationalité belge a repris une existence distincte.

Vous avez pu en juger ainsi, monsieur le ministre, à chacune des grandes solennités qui, tous les trois ans, rassemblent les œuvres des diverses écoles et des divers pays.

Le salon que vous allez parcourir ne vous semblera point, nous osons le dire, inférieur à ceux qui l'ont précédé. Les nouveaux progrès que vous aurez occasion de constater, et qui fourniront à nos jeunes artistes un fécond sujet d'étude, sont la seule et douce récompense qu'ambitionne notre société. Elle y trouvera la certitude que l'héritage que nous ont légué nos pères, nous le transmettrons à nos descendants intact et agrandi.

Nous devrons ce succès de nos efforts à l'appui du gouvernement et de la ville; nous le devrons surtout aux sentiments élevés de toute une population qui n'a point cessé de consacrer à la conservation de ce glorieux héritage le concours le plus généreux, le plus dévoué et le plus honorable.

M. Rogier a répondu en substance :

« Je n'avais pas besoin, Messieurs, d'être invité à assister à cette solennité pour m'empresser de m'y rendre. Depuis longtemps déjà, on doit connaître toutes mes sympathies pour les beaux-arts qui font la gloire de notre pays, et notamment pour la brillante école d'Anvers.

» C'est l'école d'Anvers qui a le plus contribué à répandre dans notre pays le goût du beau et du grand; c'est à l'exemple donné par Anvers que nous devons les progrès que les arts ont faits en Belgique depuis notre régénération politique.

» Si aujourd'hui Anvers n'a plus seule le monopole des beaux-arts, du moins ne devons-nous pas oublier que c'est surtout à son influence que nous devons les résultats glorieux que nous avons obtenus.

» L'école d'Anvers peut être fière de son présent comme elle est fière de son passé. Les artistes d'aujourd'hui la maintiennent à la hauteur où elle était placée.

» L'exposition qui vient de s'ouvrir n'est pas seulement une exposition locale, et pourtant ce ne serait pas peu de chose qu'une exposition locale à Anvers, ce serait beau, grand, glorieux, mais elle est encore une exposition nationale. C'est plus encore, c'est une exposition internationale, générale, à laquelle vous n'avez pas craint de convier tous les artistes de l'Europe.

» Plus que toute autre, ou du moins autant que toute autre, l'école d'Anvers était à même de faire ce fraternel appel à tous les artistes, car elle est capable de soutenir la lutte avec les artistes de tous les autres pays.

» J'espère, Messieurs, que le salon que nous allons parcourir justifiera les éloges que j'adresse à l'école d'Anvers. — J'ai malheureusement le regret de voir que quelques-uns des artistes qui pourraient jeter le plus d'éclat sur cette exposition, se sont abstenus d'y contribuer; ce regret n'a rien de désobligeant pour eux, mais s'ils se font remarquer ici par leur absence, j'espère qu'ils se montreront toujours dignes d'eux-mêmes, soit à l'exposition triennale de Bruxelles, soit à la prochaine exposition d'Anvers. »

Aussitôt après l'ouverture de l'exposition, la commission chargée de veiller à l'érection de la statue de Mathieu Van Brée et toutes les sociétés qui avaient été invitées à assister à cette cérémonie nationale, se sont rendues en cortége, bannières déployées, au vestibule du musée. Là, elles se sont rangées sous leurs étendards, qui tous, sauf ceux de l'Association lyrique, portaient des devises flamandes. Bientôt après M. Rogier est entré. Le voile qui recouvrait la statue tomba et lorsqu'on l'eut saluée d'une triple et enthousiaste acclama-

tion, M. P.-C. de Caters prononça le discours suivant, au milieu d'une foule curieuse et attentive :

Messieurs,

La cérémonie solennelle d'inauguration du monument de Mathieu-Ignace Van Brée reçoit en ce jour un nouvel éclat par la présence de MM. le ministre de l'intérieur, le gouverneur de la province, les sénateurs et membres de la chambre des représentants, le premier magistrat de cette cité, les membres des colléges académiques et scientifiques. Elle vient attester de toute leur sympathie pour l'acte commémoratif que nous posons ici. Qu'ils daignent recevoir l'hommage reconnaissant de la commission par mon organe.

Lorsque le 23 décembre 1849, j'eus l'honneur de présider à l'ouverture solennelle de l'exposition spéciale d'œuvres d'art, en faveur du monument à élever à Mathieu-Ignace Van Brée, je me suis permis, parlant comme aujourd'hui au nom de la commission, d'esquisser la biographie du maître célèbre auquel l'école d'Anvers est en grande partie redevable de sa splendeur actuelle. Je ne me répéterai pas. Mieux que ma faible voix, la nombreuse et glorieuse phalange d'artistes qui nous entoure, vous rendra témoignage de la vie de l'homme à qui la reconnaissance de ses élèves, de ses concitoyens, vient en ce moment solennel décerner la plus haute, la plus noble récompense.

D'ailleurs, messieurs, je vous l'avouerai, je suis trop ému, moi, l'ancien ami de Van Brée, pour me souvenir des détails d'une grande vie, aujourd'hui que nous voyons celui que nous avons tous aimé, dont tous nous vénérons la mémoire, ressusciter, pour ainsi dire, et renaître du fond de la tombe, rappelé à la vie par un ciseau reconnaissant.

Regardez-le vous tous qui fûtes ses amis ou ses enfants, n'est-ce pas Van Brée tout entier qui vous est rendu ? Cette noble tête, n'est-ce pas lui ? Et ce regard intelligent, cette attitude calme, simple mais fière, ce geste si sûr, ne vous rendent-ils pas l'homme dévoué, le professeur de génie, dont chaque parole était un enseignement.

Hélas ! messieurs, la solennité que nous célébrons en ce moment est un enseignement, elle aussi ! Le célèbre professeur est ressuscité, mais à celui-là même qui nous le rend, il n'a pas donné de le voir revivre ; ni son talent, ni sa vertu n'ont pu le préserver d'une mort précoce : Jean-Baptiste De Cuyper est tombé avant d'avoir pu donner le dernier coup de ciseau à cette belle œuvre, et la tâche de rendre un digne hommage au talent et au cœur de ce noble élève de Van Brée incombe à un faible octogénaire que la mort a oublié d'abattre en fauchant les amis les plus chers de sa jeunesse, les compagnons les plus célèbres de son âge mûr.

Mais, messieurs, inclinons-nous humblement devant la miséricordieuse Providence. Jamais elle ne frappe sans consoler. En effet, chacun de nous ne se dit-il pas en regardant Van Brée, qui revit dans ce marbre, et songeant à ces deux morts célèbres, dont l'un fut le maître, l'autre l'élève : l'homme passe, son œuvre reste. Là est la bonté de Dieu, sa miséricorde, quelquefois sa justice. Nous passons tous, nous tombons tous, un peu plus tôt, un peu plus tard, et tous, qui que nous soyons, nous laissons après nous une œuvre, humble ou éclatante, bonne ou mauvaise, et cette œuvre-là, elle reste lorsque nous sommes partis, pour rendre témoignage de notre passage ici-bas. Il ne dépend pas de nous, messieurs, de faire que notre œuvre soit belle, le génie est un don gratuit de Dieu, mais il nous appartient de faire que cette œuvre soit bonne, car à chacun dans sa sphère Dieu a réparti la somme nécessaire de conscience et de volonté.

Pardonnez-moi, messieurs, de vous avoir confié ici les pensées que fait surgir en moi le souvenir des deux morts chéris dont ce monument doit en même temps perpétuer la mémoire, dont les deux noms sont désormais liés l'un à l'autre d'une manière indissoluble. Je n'ai pas la prétention de vous faire un discours académique ; la règle inexorable ne va ni à mon âge, ni à mon caractère ; ne voyez en moi que ce que je vois dans chacun de vous, un ami, et pardonnez à l'ami de vous ouvrir franchement, simplement son cœur, ardent encore sous des cheveux de neige, quoique attristé quelquefois par l'idée de la mort, non pas de la mort qu'il aperçoit en regardant devant lui, mais de celle qu'il voit lorsqu'il regarde en arrière.

Je vous disais donc, messieurs, que l'homme passe et que son œuvre reste. L'œuvre de Van Brée, ce n'est pas vous qui me demanderez où elle est, car mes chers et glorieux artistes, cette œuvre-là c'est vous-mêmes ; c'est, comme je vous le disais à une autre époque, l'Académie réédifiée. Anvers redevenue le siége et le foyer de l'art flamand, Anvers réintégrée dans la possession de sa gloire perdue, Anvers fière de son innombrable phalange d'artistes, Anvers tenant comme au XVIIe siècle le sceptre de l'art. Cette œuvre n'est-elle pas assez vaste, assez glorieuse pour suffire à la vie d'un homme ?

Vous, messieurs, dignitaires, magistrats, membres des conseils des sociétés savantes et artistiques, vous aussi, génération de Van Brée, jeunesse au cœur chaud et dévoué, à l'intelligence vigoureuse, vous tous dont la présence atteste de votre sympathie pour la vieille école flamande, recevez encore mon hommage reconnaissant. Vous veillerez sur le trésor que Van Brée vous légua ; votre présence ici m'est garant que le passé d'Anvers sera aussi son avenir.

Le monument élevé aujourd'hui n'est pas un vain simulacre, c'est votre pensée c'est votre âme tout entière, et avant de quitter cette enceinte, vous ferez avec nous cette promesse solennelle, vous prendrez cet engagement sacré :

Van Brée, ton œuvre ne périra point !

Monsieur le bourgmestre, permettez que je fasse en vos mains, au nom de la commission, le dépôt du monument consacré à la mémoire de Mathieu-Ignace Van Brée, exécuté par son reconnaissant élève Jean-Baptiste De Cuyper. Ce dépôt, monsieur le bourgmestre, ne peut être remis en de meilleures mains que celles de celui qui a bien voulu par son concours bienveillant seconder la commission.

M. le bourgmestre a répondu :

« M. le président, j'accepte, au nom de la ville d'Anvers, la statue que vous venez de remettre entre nos mains. Ce monument honore ceux qui l'ont offert à la ville autant que celui à la mémoire duquel il est érigé, et que ceux qui l'ont élevé avec tant de patriotisme et de désintéressement. Cet hommage de la reconnaissance d'une ville est bien fait pour encourager ceux qui ont succédé à Van Brée, qui font avancer notre école dans la voie ouverte par ce savant professeur. »

Le *Journal d'Anvers* auquel nous empruntons ces discours ajoute :

« Après ces paroles, l'Association lyrique a chanté le chœur *Hommage à Van Brée*, et l'on a passé immédiatement à la signature du procès-verbal d'inauguration, dont lecture avait été faite par M. le notaire Gheyseus, conseiller communal et provincial, secrétaire de la commission. Un incident auquel ce qui nous reste à dire donne une signification très-nette et très-précise, a marqué cette lecture. D'unanimes applaudissements ont interrompu la lecture, après la citation de l'inscription *flamande* gravée sur le socle de la statue.

« Le public savait que MM. Gerrits et J. Van Ryswyck devaient faire au nom de la commission l'éloge de Van Brée et que M. Lambert Van Ryswyck était désigné pour parler au nom de la société *Voor Taele en Kunst*. Mais à peine les diverses sociétés étaient-elles réunies, qu'elles apprirent que, vu la présence de M. le ministre de l'intérieur, aucun morceau flamand ne serait lu à la séance. Qu'a redouté le magistrat qui a pris, dit-on, l'initiative de cette mesure inouïe ? A-t-il craint que M. le ministre ne comprît pas ? »

Il est très-probable que c'est là le secret de cette mesure *inouïe* qui n'est, après tout, qu'une politesse toute naturelle entre gens qui savent vivre. Je ne vois pas la nécessité de faire subir deux heures de flamand à une personne qui ne le comprend pas, et je ne vois pas qu'il y ait là une mesure tellement *inouïe* qu'on puisse en faire un grief. Les gens qui ont des idées fixes sont réellement bien à plaindre ; laissons donc au bon Dieu la tâche difficile de ressusciter les *morts*. Si les Flamands croient avoir fait une niche à la partie française de la population en mettant leur inscription en flamand, ils se trompent. C'est l'histoire de l'ours et du pavé. Les étrangers *seuls* visitent les musées et les objets d'art ; il en résultera que la plupart de ceux-ci, ne comprenant pas le gazouillement de ces messieurs, passeront outre, et l'œuvre aussi bien que le héros qui en est l'objet en souffriront. Ce n'est pas au moyen de ces petitesses d'esprit que l'on peut arriver à faire de l'immortalité. Nous faisons remarquer ceci sans colère comme sans passion à ceux que cela concerne.

M. le ministre de l'intérieur s'est retiré immédiatement après avoir signé le procès-verbal, et est reparti pour Bruxelles par le convoi de 11 heures. J.-A. L.

(La suite au prochain numéro.)

DE LA PEINTURE MURALE EN BELGIQUE.

DE SON PRÉSENT ET DE SON AVENIR.

IV.

LES FRESQUES DE L'ÉGLISE DE LA CHAPELLE, PAR M. VAN EYCKEN.

Le premier jour du mois de juin 1852, nous reçumes une lettre close ainsi conçue :

« M. le curé et MM. les membres du conseil de fabrique de l'église de Notre-Dame de la Chapelle ont l'honneur d'inviter M... etc., à assister, le

4 juin courant, à midi et trois quarts, à l'ouverture de la *Chapelle de la Sainte-Trinité*, dont M. Van Eycken vient de terminer les peintures murales. »

Une invitation faite dans de tels termes et d'une telle façon ne pouvait manquer d'attirer notre attention. En effet, le 4, à midi, nous nous acheminâmes vers cette charmante petite église romano-ogivale qui, à l'avantage d'être un des plus beaux spécimens architectoniques de l'époque de transition, nous offre encore l'inappréciable intérêt de servir de sarcophage à cinq ou six morts illustres. Parmi les peintres, nous y trouvons les tombeaux de Pierre Breughels, d'André Lens et de Jacques Sturm; parmi les grands personnages, on y trouve des monuments à la mémoire des ducs de Croy, de la famille Spinola et d'Agnessens. Nous devons ajouter, entre parenthèse, que MM. de Mérode et de Beaufort ont fait les frais de ce dernier.

Un suisse orné de sa hallebarde attendait à la porte ; nous lui exhibâmes notre *lettre-passeport* et il s'effaça pour nous laisser passer. Une foule très-compacte d'artistes, d'hommes du monde et de curieux, assistaient à cette inauguration solennelle. M. Génisson, occupé en ce moment-là à peindre l'intérieur de l'église, avait suspendu son esquisse pour assister à la fête. M. Willaert, curé de la chapelle, fit la cérémonie d'usage, et chacun put approcher et contempler à son aise l'œuvre nouvelle que chacun était curieux de voir. On savait à l'avance que l'artiste ne s'était pas contenté des procédés ordinaires employés pour la peinture murale, qu'il avait inventé quelque chose de mieux que ce qui existe, de sorte qu'il y avait non-seulement l'attrait de la nouveauté, mais encore l'intérêt qu'offre tout effort nouvellement tenté vers un progrès quelconque. Il ne nous appartient pas de juger *le procédé*, c'est le secret de l'avenir. Nous l'avons fait connaître entièrement dans une de nos dernières livraisons, (*pages 31 et 32 de ce volume*); mais s'il nous était permis de pressentir quelque chose, nous dirions que le système employé par M. Van Eycken nous paraît rationnellement renfermer deux conditions essentielles : la durée et la facilité de l'exécution pratique. Maintenant, reste à savoir si le procédé répondra à l'attente et si les matières employées n'apporteront pas quelques modifications radicales dans l'aspect de la peinture. Ceci, nous le répétons, est l'affaire du temps ; la nôtre doit se borner à examiner l'œuvre au triple point de vue de la composition, de l'expression et de l'exécution.

Disons-le de suite, deux de ces conditions sont parfaitement remplies : la composition et l'expression sont savamment et poétiquement entendues ; seules, la couleur et l'exécution laissent quelque chose à désirer. Nous dirons tout à l'heure pourquoi ; mais avant d'aller plus loin, prenons connaissance de la légende qui nous donne la clé des sujets. Nous laissons parler la notice.

1.

« Sur le grand panneau de gauche, les anges personnifiant les vertus théologales, s'élancent du ciel et transportent sur la terre le signe de la rédemption : — la sainte croix.

» A cette idée se rattache celle qui a fait de la *chapelle de la Sainte-Croix* (*) un but de pèlerinage pour les pauvres et pour les malades. Cette idée, l'artiste l'a rendue sensible en représentant Notre-Seigneur Jésus-Christ, autour duquel sont groupées les douleurs physiques et morales; il prononce ces touchantes paroles : « *Venez à* » *moi, vous tous qui souffrez, et vous serez soulagés.* »

(Ce grand tableau a été peint d'après le procédé allemand dit au *wasserglass.*)

(*) Il faut bien se pénétrer de cette idée que la chapelle peinte par M. Van Eycken est dédiée à *la Sainte-Croix* et à la *Sainte-Trinité*; ceci est nécessaire pour bien comprendre la portée et la composition des sujets.

2.

Le haut de la chapelle montre la promesse divine prête à s'accomplir : sous la voûte gothique, huit figures s'élèvent vers un centre lumineux ; ce sont les huit béatitudes.

1° *Bienheureux les pauvres d'esprit, parce que le royaume des cieux est à eux* : SAINT BONIFACE, évêque de Lausanne, né à Bruxelles, qui, après avoir renoncé à son siége épiscopal, vint mourir à l'abbaye de la Cambre.

2° *Bienheureux ceux qui sont doux, parce qu'ils possèderont la terre* : SAINTE AGNÈS (symbole de la douceur).

3° *Bienheureux ceux qui pleurent, parce qu'ils seront consolés* : JEUNE MÈRE pleurant son enfant mort.

4° *Bienheureux ceux qui sont affamés et altérés de la justice, parce qu'ils seront rassasiés* : SAINT PIERRE ÈS-LIENS.

5° *Bienheureux ceux qui sont miséricordieux, parce qu'ils obtiendront eux-mêmes miséricorde* : SAINTE CÉCILE qui donne ses biens aux pauvres.

6° *Bienheureux ceux qui ont le cœur pur, parce qu'ils verront Dieu* : SAINT ÉTIENNE, martyr.

7° *Bienheureux ceux qui souffrent persécution pour la justice, parce que le royaume du ciel est à eux* : SAINT JEAN-BAPTISTE emprisonné et décapité.

8° *Bienheureux ceux qui sont pacifiques, parce qu'ils seront appelés enfants de Dieu* : SAINTE HÉLÈNE, mère de Constantin, conseillère de la paix.

(Ces huit figures sont peintes d'après un procédé inventé par M. Van Eycken.)

3.

Au-dessus de l'autel qui montre le Christ dans sa tombe (*), on voit le Sauveur retournant vers son Père, au ciel; le Saint-Esprit plane sur Dieu le Père et sur Dieu le Fils : le mystère de la Sainte-Trinité apparaît.

Au centre du tableau, un ange portant la couronne d'épines, à la droite et au second plan, les saintes femmes allant au sépulcre.

La réunion de ces trois compositions résume la mission que Notre-Seigneur Jésus-Christ a accomplie sur la terre.

Ce dernier tableau peut servir de complément à la suite des quatorze tableaux du même artiste, représentant les stations de la passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ.

Il est peint à la cire.

4.

Sous le vitrail (**), représentant le fondateur de l'église de Notre-Dame de la Chapelle, *Godefroid le Barbu*, sont trois princesses dont la bienfaisance et la charité ont rendu les noms chers aux Bruxellois ; au milieu : *la reine des Belges, Louise-Marie ;* à sa droite, *la duchesse de Brabant, Jeanne ;* à sa gauche, *l'infante Isabelle.*

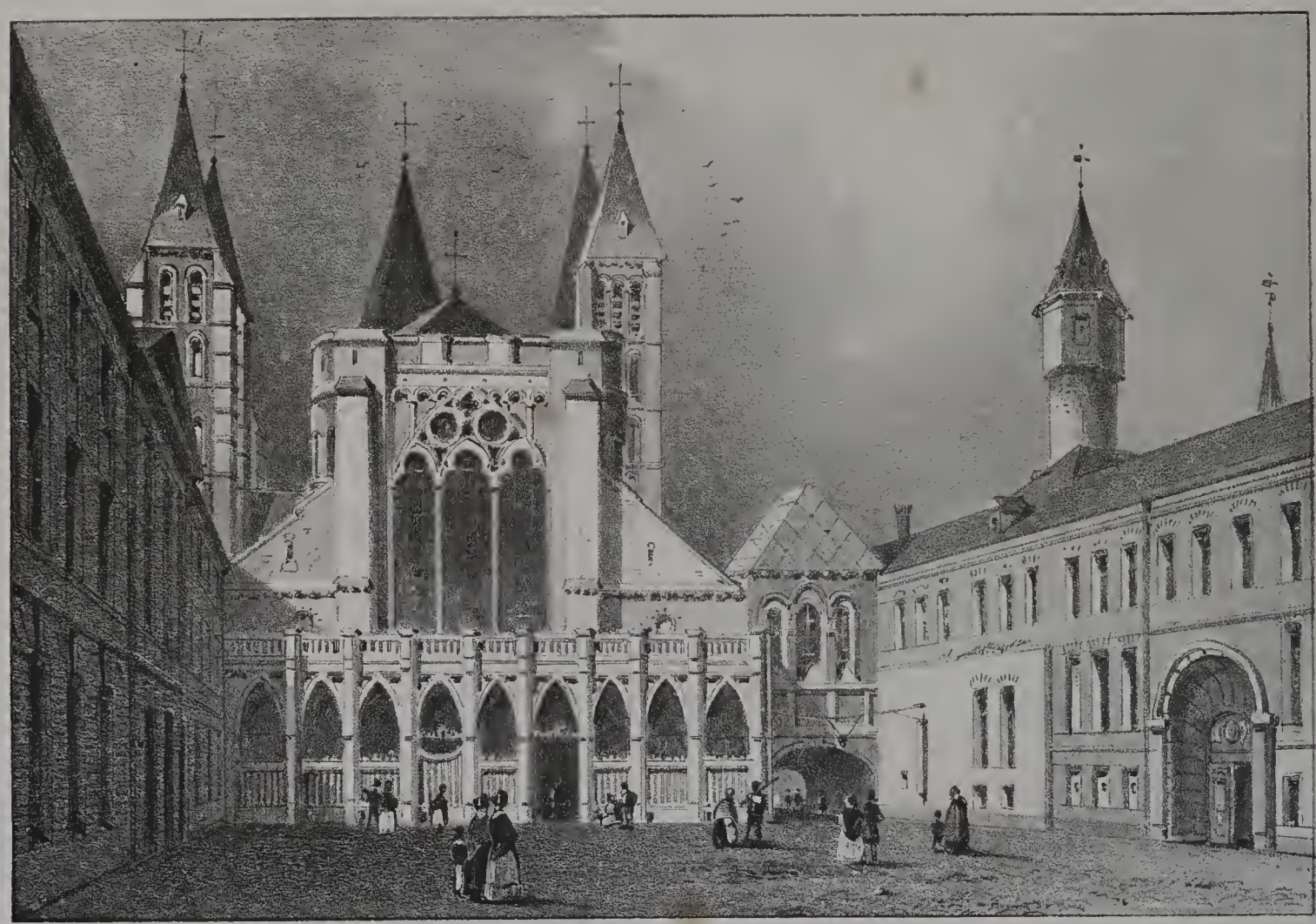
Ainsi, l'ornementation générale de la chapelle se divise en quatre parties, dont trois, le panneau de gauche, le retable et la voûte, se relient entre elles par une même idée. Seul, le panneau de droite s'isole ; il est consacré au fondateur de l'église et à trois augustes princesses qui ont régné à trois époques différentes sur la Belgique : — Jeanne, duchesse de Brabant ; — l'infante Isabelle ; — Louise Marie d'Orléans, femme de notre prince actuel.

Chacune de ces parties est exécutée d'une manière différente.

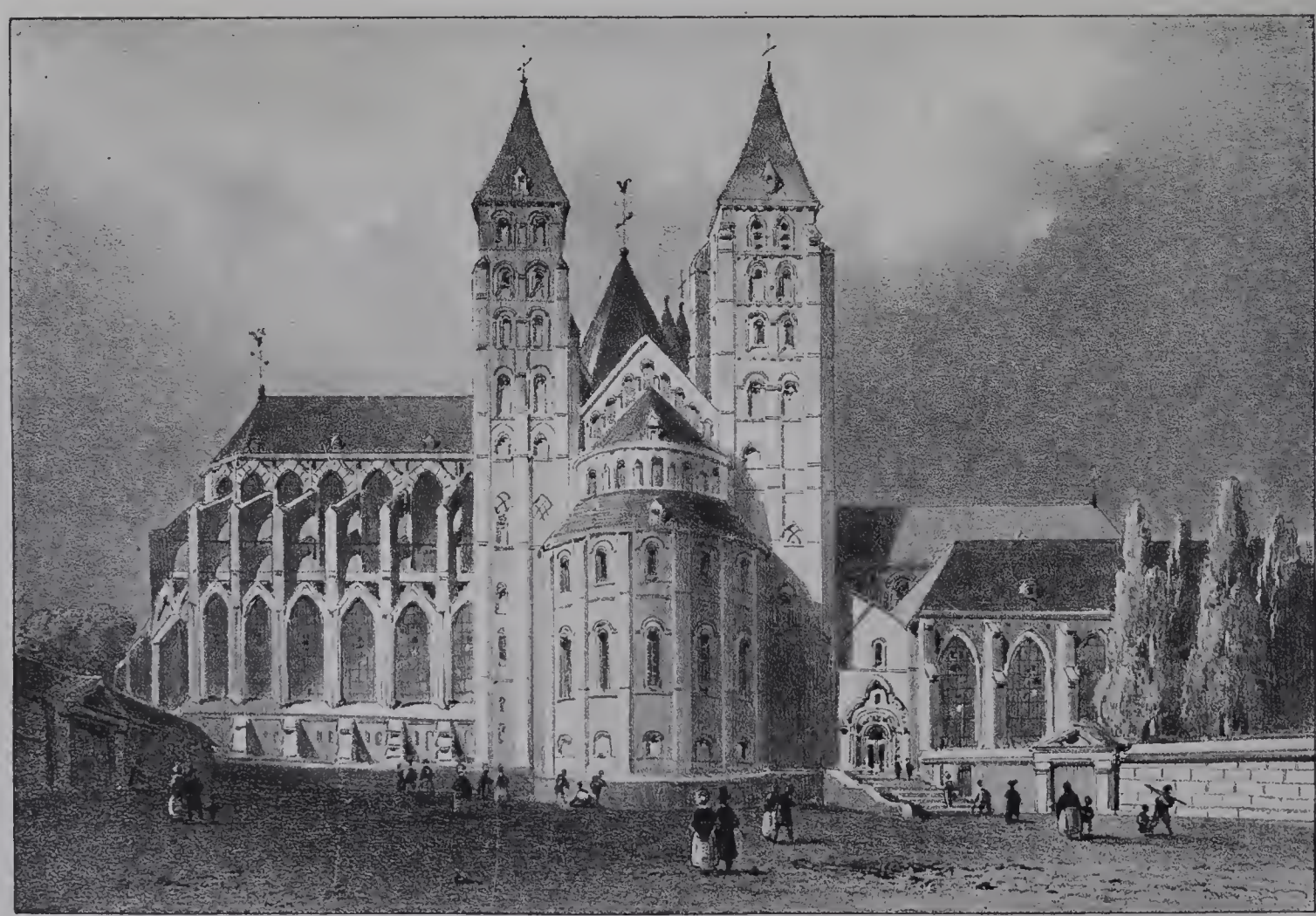
Le panneau de gauche est peint d'après le procédé allemand employé à Munich, à Dresde, à Vienne et à Berlin, par Kaulbach, Cornelius, Lessing, etc.

(*) Ce Christ, qui est d'une exécution parfaite, est du statuaire Dumon.

(**) Ce vitrail est dû à M. Capronnier, sur le talent duquel nous aurons l'occasion de revenir.



VUE DU GRAND PORTAIL DE NOTRE DAME.



VUE EXTERIEURE DE NOTRE DAME.

La voûte est traitée dans un système tout à fait neuf, modifié par M. Van Eycken suivant les indications données dans sa note lue à l'Académie.

Le retable de l'autel, c'est-à-dire le fond, en face, est peint à la cire.

Enfin, les portraits sont peints à fresque, purement et simplement.

L'ensemble de toutes ces peintures ne trahit extérieurement aucune de ces manières, et si l'on n'était initié par le peintre lui-même, il serait difficile de se rendre compte des moyens pratiques employés par lui. Disons, toutefois, que le tableau du fond (celui peint à la cire) accuse une plus grande fermeté; mais constatons en même temps que la masse manque de vigueur. Une sorte de *blondeur*, — qu'on nous passe le mot, — étend son crêpe uniforme sur les parois des trois murailles et rien de saillant ne se produit. Les draperies sont ternes, les chairs sont ternes, les accessoires le sont également. Je me suis demandé si cela tenait au procédé ; mais je me suis rappelé en même temps que les peintures de la chapelle des Frères des écoles chrétiennes, qui sont faites de la même manière, étaient montées à un ton beaucoup plus élevé et qu'elles n'en étaient pas plus mauvaises pour cela. Puisque c'est un parti pris, examinons l'œuvre au point de vue du peintre et ne lui demandons pas autre chose que ce qui y est. Il est évident qu'il y a calcul chez M. Van Eycken, car cette gamme harmonique contraste singulièrement avec ses habitudes et sa manière ordinaire. Ainsi, quand on sort de cette blonde chapelle et que l'on regarde les quatorze tableaux du même peintre qui se trouvent dans la même église, on est tout étonné du degré de puissance de ceux-ci et de la pâleur de ceux-là. La couleur des vêtements y est nettement, carrément déterminée, et il y a une variété et des oppositions de ton que nous ne retrouvons pas dans les peintures de la chapelle de la Trinité.

La composition du retable est la plus importante, puisqu'elle renferme à elle seule, deux ou trois épisodes, résumant la mission que Notre-Seigneur Jésus-Christ a accomplie sur la terre. Cette profusion d'idées réunies dans un seul cadre nuit à l'ensemble du tableau, et au point de vue artistique, c'est une erreur que M. Van Eycken a été obligé de commettre pour se soumettre à un ensemble de sujets donnés. M. Van Eycken, qui compose d'ordinaire parfaitement bien, sait aussi bien que nous qu'il doit y avoir *unité d'action* dans une composition, de manière à ne pas diviser l'intérêt et reporter la vue du spectateur sur différents groupes. Mais, nous le répétons, nous n'en faisons pas un crime à M. Van Eycken, parce que nous sommes convaincu qu'il a obéi à une nécessité.

C'est ce qui nous fait préférer la composition de la paroi de gauche : « *Venez à moi vous tous qui souffrez, et vous serez soulagés.* » Là, M. Van Eycken est resté maître de son sujet et il l'a groupé d'une façon charmante. La figure du Christ est belle, majestueuse, pleine de dignité, de grandeur, de bonté. Il y a des attitudes bien senties, des détails pleins de finesse et de vérité; — seule, l'uniformité monotone de la couleur nous choque.

Le groupe aérien est d'une délicatesse exquise de poses, d'ensemble, de sentiment. Voilà où nous comprenons l'emploi de l'élément blond et mystérieux, mais nous avouons que nous aurions voulu plus de décision et de force dans les premiers plans. Comme ce paralytique eût été beau avec quelques lumières et quelques vigueurs de plus ! Comme il eût été pittoresque si la couleur de son vêtement ne se fût perdue, confondue avec celle de la demi-teinte de ses bras ! Enfin, ce procédé, compris d'une certaine façon, s'oppose peut-être à la virilité d'exécution.

Au pied de l'un des gradins, sur lequel la figure du Christ est élevée, se trouve cette inscription :

PINXIT J. VAN EYCKEN, auspiciis Gubernii,
LEOPOLDO I^mo, Belgarum rege, regnante,
interioris ministro ROGIER,
curante E.-B.-J. WILLAERT, hujus ecclesiæ pastore.
MVIIILI-MVIIILII.

Les peintures de la voûte sont plus difficiles à juger, vu la hauteur où elles se trouvent placées et le peu de lumière qui les éclaire; mais comme on s'occupe déjà de la gravure de ces huit figures, nous avons pu remarquer que quelques-unes d'entre elles étaient pleines de grâce et de mystique expression.

Nous ne parlerons pas des trois portraits, parce que nous serions obligé de demander au peintre de quel côté et par quelle lumière possible il a entendu les éclairer? Il est probable que les *cartons* de ces trois figures étaient faits à l'avance et qu'on les a copiés sans songer qu'ils devaient être éclairés de droite à gauche, et non pas de gauche à droite. Je sais bien que le chapitre des suppositions est ouvert, mais je crois aussi que le peintre doit se renfermer autant que possible dans le domaine de la vérité.

En somme, l'aspect de la chapelle a quelque chose de riche et de grandiose qui fait plaisir à voir. On se figure une église toute peinte de cette façon de sa base à son sommet, et l'on se demande si ce ne serait pas un moyen infaillible de faire progresser l'art que de le diriger hardiment dans cette voie. Mais, avant tout, il est nécessaire de réformer un abus monstrueux : il faut que la *commission royale des monuments* ait le courage d'élever la voix et de s'interposer entre l'art et la coutume barbare que nous possédons aujourd'hui, au suprême degré, de badigeonner nos églises avec ces sales couches de blanc qui en ternissent l'éclat et en diminuent la grandeur ; il faut que toutes les voix de la presse s'unissent pour flétrir ces actes de vandalisme qui se répètent tous les jours, sous nos yeux, avec une déplorable persistance ; il faut que les artistes en fassent voir tout le côté grotesque et ridicule ; il faut que le gouvernement *exige* par l'organe de ses gouverneurs, par ses commissaires de district, par les mille moyens administratifs dont il dispose : on ne peut pas vouloir, dans un pays civilisé, que le XIXe siècle s'appelle *le siècle des badigeonneurs*. Et c'est cependant ce qui lui pend à l'oreille, si l'on ne se hâte d'intervenir.

Citons pour en finir, et à l'éloge de M. Van Eycken, l'opinion d'un journal de Paris, — *la Revue des Beaux-Arts*, — sur les peintures de la chapelle. Nous copions textuellement :

« M. Van Eycken n'appartient exclusivement ni à l'école allemande dont le caractère mixte tient le milieu entre l'esprit italien du XVe siècle et l'esprit germanique du moyen âge, ni à l'école française, qui, sauf quelques exceptions, s'occupe plus de la mise en scène que de l'expression des sentiments vifs et profonds. Il veut émouvoir plus encore qu'instruire; il cherche à donner à l'art chrétien son empire sur l'esprit et sur l'âme.

» Le consciencieux artiste a compris que pour assurer le succès de sa peinture murale dans son pays, il fallait la rendre intelligible à tous, de manière qu'elle servît de prière au peuple, de méditation aux âmes pieuses et d'études à ceux qui aiment ou cultivent l'art. Pour atteindre ce triple but, le peintre s'est efforcé de rester vrai sans tomber dans la roideur du byzantin ou dans la maigreur du gothique. »

Nous arrêtons là nos citations : nous avons voulu faire voir que Paris s'occupe de la Belgique, ou plutôt que la Belgique force Paris à s'occuper d'elle. Ce n'est pas une petite besogne par le temps qui court, — surtout quand il ne s'agit pas de contrefaçon !

J.-A. LUTHEREAU.

THORWALDSEN (*),

D'APRÈS A. KESTNER.

Lorsque la nature romaine est fatiguée et a épuisé tout son luxe à la suite des brûlantes chaleurs de l'été, l'aria cattiva se fait sentir. Les temps actuels présentent un semblable spectacle. Quel raffermis-

(*) Notre tome III, page 105, contient déjà une biographie de cet artiste célèbre ; nous engageons à le relire, on se rendra mieux compte des appréciations de M. Kestner, lesquelles compléteront ensemble de travaux forts remarquables.

sement pour le cœur que de rencontrer dans une telle atmosphère un Thorwaldsen, une puissance de production fertile et infatigable, opérant alternativement avec tout ce que le monde possède de beau et de grand ; un géant qui se frayait lui-même sa carrière glorieuse à travers toutes les difficultés, souriant aux papillons qui voltigeaient autour de lui, et les yeux toujours fixés sur des sujets élevés.

Il n'y a pas grand'chose à raconter sur lui ; car ses paroles et ses actions variaient peu : l'art l'occupait tout entier. Cependant, de la part d'un homme remarquable, tout devient remarquable ; tout, même jusqu'aux plus petites circonstances, nous éclaire sur son caractère.

A chaque instant de la journée, il montrait un feu de jeunesse inextinguible dans tout phénomène qui se rattachait du plus loin au beau idéal, soit qu'il rencontrât des enfants se livrant à des jeux, ou des paysans naïfs, soit que, dans les sociétés, on passât sur les formalités de l'étiquette ou que l'on racontât des anecdotes joviales.

Comme la plupart des artistes, il prenait aussi de l'intérêt à la politique quand il croyait les droits de l'humanité violés. Ses camarades les plus gais lui étaient les plus chers. Il ne s'entendait pas beaucoup aux conversations sentimentales; mais avec la clarté de son esprit et la finesse de son tact, il savait y reconnaître la quintessence et se l'approprier. Il recevait volontiers des invitations dans des sociétés et des festins, et, soit que la frugalité ou l'abondance y regnât, il était toujours, dans de telles occasions, doux, cordial et content. Il y était un des plus actifs, et, si privé de la facilité de la parole, il s'abstenait souvent de prendre part à la conversation, il était cependant toujours présent d'esprit. Aucune parole ne lui échappait, et l'on voyait sur sa physionomie qu'il gravait souvent dans son âme ce que l'on disait. C'est ainsi qu'il enrichissait ses jugements et ses appréciations. Il n'était point capable de tenir une conversation scientifique. Il traitait ce sujet d'une manière succinte, mais le présentait sous une forme simple et généralement compréhensible.

Quand il parlait, c'était toujours en quelques mots caractéristiques, dont l'effet était essentiellement efficace. Si quelquefois, dans les sociétés, après la table ou le punch du soir, on présentait des œuvres d'art plastique, il ne s'intéressait à rien avant qu'il les eût examinées, loué ce qui était bon, mis silencieusement de côté ce qui l'était moins et discuté ce qui était douteux. En général, il n'a peut-être jamais existé d'artiste qui plus que lui, dans toutes ses habitudes, ait montré, à chaque instant, sans s'en douter, sa vocation, car la réflexion ne dominait pas chez ce grand maître et la volonté était peu forte chez lui. Il n'avait pour ainsi dire que la faculté artistique. Elle lui donnait subitement de l'activité, surtout quand il rencontrait une figure ou un groupe qui méritaient d'être représentés. Cela arrivait naturellement, d'une manière inattendue, et rompait fréquemment ses occupations quotidiennes au milieu des travaux les plus importants ; ce qui est une des causes qu'il n'a pas mis la dernière main à beaucoup de ses œuvres. C'est ainsi que nous avons de Rubens, chez lequel les idées pénétraient de même brusquement, beaucoup d'esquisses inachevées.

Thorwaldsen aimait, dans des conversations bien intimes, à raconter comment l'idée d'un ouvrage quelconque croissait chez lui. Ainsi, je me souviens d'avoir passé avec lui une heure agréable, pendant laquelle il me décrivit comment il avait eu l'idée de sa statue de Mercure. Ce fut par la vue d'un jeune homme qu'il aperçut, en passant, assis dans une antichambre, en conversation avec quelques autres. Il avait d'abord passé outre après avoir jeté un regard fugitif; mais après quelques pas cette figure plastique qu'il avait vue, lui revint dans la pensée. Il retourna, et quelques minutes lui suffirent pour graver dans son âme d'artiste l'image de l'adolescent. Il prit en toute hâte son dîner. Le soir, l'esquisse était déjà faite; le lendemain, l'œuvre était achevée dans sa grandeur naturelle.

Autant son besoin artistique le poussait à se mettre promptement à l'œuvre, autant il avait de difficultés à agir dans tout autre cas. Ainsi, pendant une longue série d'années je l'ai entendu parler de l'arrangement de sa maison, auquel il pensait surtout quand il voyait quelque chose qui lui plaisait dans la disposition de celles de ses amis. Néanmoins, ses chambres étaient au bout de 30 ans arrangées aussi incomplétement que dans le premier temps de son séjour à Rome. Quand il recevait des visites, on était souvent obligé de chercher assez longtemps pour procurer au visiteur une chaise libre et dont les pieds pussent inspirer de la confiance. D'ailleurs, on n'en avait que rarement besoin, car, en général, on trouvait Thorwaldsen à l'œuvre dans sa petite chambre intérieure, où l'on ne songeait guère à s'asseoir en présence du travail qu'il exécutait. Il avait coutume, quand on frappait à la chambre extérieure, d'aller ouvrir lui-même. Et jamais son travail ne l'absorbait au point de ne pas tendre cordialement la main à celui qui entrait ; ce qui faisait qu'en général il recevait par-dessus le marché un peu de terre glaise.

Il resta toute sa vie constant à ses habitudes domestiques. Il continua de demeurer et de manger dans la même famille, chez laquelle il s'était établi une fois, aux conditions fixées dès le commencement.

Le chef de la famille était une veuve vénérable, madame Buti, qui aimait cordialement tous les hommes du Nord. Si les demoiselles de la maison, qu'il traitait comme des sœurs, n'avaient de temps en temps rétabli l'ordre chez Thorwaldsen et fait souvent des remarques piquantes sur son habillement, on aurait eu de la peine à avancer chez lui à cause de la masse de fragments de sculpture ; sa redingote grise d'hiver, à fourrure de pelleterie, aurait eu un air plus négligé, et sa blouse de toile grise aurait été encore un peu plus souillée de terre. Quand ses amies avaient arrangé son appartement, il regardait avec joie l'ordre qui y régnait, et c'était alors surtout qu'il engageait l'ami qui le visitait à vouloir bien s'asseoir sur le canapé chétif pour causer. Il aimait beaucoup de telles conversations, et c'était rarement lui qui les interrompait le premier.

La vocation créatrice qui dominait toujours Thorwaldsen, le tenait, comme beaucoup d'autres artistes, éloigné de tout autre rapport. Aimable envers tout le monde, personne n'attachait une grande importance à ses pensées. Son histoire n'offre aucun ami intime, aucune passion forte. Parmi les artistes, ce n'était que des talents élevés dont la connaissance le captivait. Ce fut surtout le cas avec le fécond, vif et vigoureux Horace Vernet, qui a été pendant six ans le directeur de l'Académie française à Rome. Ils se donnèrent mutuellement leur portrait.

Malgré sa douceur qui donnait à sa connaissance tant de charmes, Thorwaldsen était tenace dans ses opinions sur des sujets qui lui étaient chers. Quand il surgissait une discussion, il pouvait se montrer très-violent, surtout quand l'adversaire en venait aux personnalités, ce qui est toujours le signe d'un petit caractère. Une fois, dans une conversation à table, un poëte, montrant beaucoup de prétentions à juger de l'art plastique qu'il ne comprenait pas, voulait se lever au-dessus de Thorwaldsen : celui-ci fut si irrité qu'il saisit, à notre grand étonnement, un couteau.

Cependant, ce cas est sans doute le seul de ce genre. Il est rare aussi, il faut l'avouer, de rencontrer de telles prétentions.

En dehors des artistes, il trouvait du plaisir avec ceux qui étaient gais et sociables. Il aimait beaucoup la musique ; il savait apprécier les plus grands compositeurs et les virtuoses les plus capables. Une musique, même d'un rang inférieur, pourvu qu'elle fût gaie et piquante, pouvait lui plaire. Il avait surtout beaucoup de goût pour les chansons. Au théâtre, il avait une place fixe, et là, des choses médiocres le satisfaisaient souvent.

Après une journée d'un travail continu, Thorwaldsen acceptait généralement avec plaisir une distraction légère pour la soirée, surtout dans sa vieillesse. Ainsi, il jouait au loto avec une passion presque enfantine pour une pure bagatelle. Pourtant, on n'observait jamais chez lui, excepté aux époques où il était malade, aucune fatigue après le travail de la journée.

Sa constitution était très-forte ; il n'éprouvait aucun dérangement de dîner à midi ou à sept heures. Il ne mangeait presque jamais à deux heures, heure fixée pour le dîner, ce qui dérangeait beaucoup ses camarades de table.

Il n'avait pas beaucoup de goût pour l'étude et ne savait pas trop bien lire. Il avait cependant une petite bibliothèque qui contenait la plupart des bons auteurs allemands, quelques livres danois et Homère traduit en allemand. Il ne connaissait pas l'histoire et n'avait pas en général appris beaucoup ; mais il écoutait attentivement quand on faisait par hasard une lecture, et dans les conversations qui pouvaient lui apprendre quelque chose, il ne laissait échapper aucun mot. C'est ainsi qu'il acquit la connaissance la plus nette des hommes les plus importants des temps anciens et modernes. Le moindre indice suffit au génie, la plupart du temps, pour saisir ce que les autres mettent souvent plusieurs années à comprendre.

Ainsi Thorwaldsen, avec sa nature poétique, s'identifiait avec Homère, Sophocles, Platon, Shakespeare, Goëthe, Schiller, Byron, etc., par cette « affinité élective » (Vanlversoondschafft) qui lie tous les grands esprits les uns aux autres.

Quoiqu'il ne connût que des fragments de Schiller, il l'avait pourtant déviné, et le génie sur le piédestal de la statue de Schiller fait la même impression sur nous qu'un poëme du maître. La même force l'animait quand il était obligé de se faire raconter les points d'histoire qu'il ignorait et qu'il avait entrepris de représenter. Quand il dut exécuter pour le roi de Bavière la statue de Conradin, il fit pour la première fois la connaissance de ce héros.

Il parlait incomplètement le peu de langues qu'il savait. En français, c'était avec peine s'il pouvait se faire comprendre ; son italien et son allemand étaient pleins de fautes et de difficultés. L'absence de la forme grammaticale même la plus ordinaire l'entraînait souvent à employer les plus étranges manières de parler. Ainsi, il ne se nommait jamais (je), mais (vous) quand il parlait de lui-même. Ce n'était qu'à l'aide de ses mains qu'il se faisait bien entendre. Quand, à la sollicitation d'un artiste, il se rendait dans un atelier de celui-ci, avec son doigt puissant — il avait une très-belle main — il communiquait à l'ouvrage quelque chose de son âme et laissait fréquemment à l'artiste une multitude d'idées nouvelles. Dans de telles occasions ou dans des conversations, il frappait souvent juste avec deux mots à moitié complets.

L'art pour lequel il était né, l'art qui était son seul guide et son seul plaisir, le rendit de jour en jour plus imposant. Loin d'être courbé par la vieillesse, il augmentait toujours en beauté majestueuse. Dans ses dernières années, ses cheveux d'un gris argenté le rendaient semblable au lion, tandis que ses yeux pleins de feu et d'un bleu clair lui donnaient quelque ressemblance avec l'aigle.

Je puis raconter ici une anecdote qui montre la limite de la plus grande activité artistique du génie de Thorwaldsen. Après avoir passé une heure chez moi, il se leva pour s'en aller. Nous nous tendîmes la main, et il s'avança vers la porte; quand il l'eut ouverte, son regard tomba sur une tête antique qui se trouvait sur la cheminée voisine. C'était la tête d'un adolescent, appelé l'Athlète, dont les regards s'élevaient à demi. Thorwaldsen se mit à réfléchir. Il la regarda, et m'oublia tout à fait. Après être resté ainsi pendant cinq minutes, il se tourna vers la porte, se frappa le front de la main droite presque avec violence, et dit avec émotion, comme se parlant à lui-même : « *Nous ne pouvons pas faire cela!* » Ceux qui ont bien saisi toute la magnificence de l'art grec peuvent seuls comprendre la grandeur de cette expression.

A cette anecdote s'en joint une autre non moins intéressante.

Quand cet ami regrettable eut fini sa statue du Christ, qui lui avait coûté de longues et pénibles méditations, il s'écria : « J'aperçois maintenant que cela m'entraîne vers la pente. C'est la première de mes œuvres dont je sois content. »

Je crois pouvoir dire, sans me tromper, qu'il plaçait son Christ et son Mercure au premier rang. Le premier lui avait coûté le plus de difficulté et le dernier lui avait été le plus facile. Jamais sur aucun de ses travaux je n'ai tant aimé à l'entendre parler, avec sa manière naïve d'analyser, que sur la statue du Christ, surtout à ce moment où il fut décidé à la faire aussi simple que possible. « Une telle figure doit être simple, » dit-il, « car le Christ est au-dessus des siècles. » « Et la plus simple de toutes, » continua-t-il, « est la figure humaine dans la station droite. » En même temps il se leva en laissant tomber les bras. Dans cette position, il écarta doucement du corps immobile les bras et les mains ouvertes, en courbant facilement les coudes, et dit : « Un mouvement peut-il être plus simple que celui-ci? Et n'exprime-t-il pas en même temps l'amour, l'embrassement de toute l'humanité? C'est ainsi que j'ai imaginé le caractère du Christ. » On ne saurait se figurer quelque chose de plus harmonieux que l'expression donnée par sa figure pendant cette explication.

En finissant, je me contenterai de raconter quelques petites histoires qui montrent l'enthousiasme de Thorwaldsen pour de grands poëtes.

En 1830, Auguste de Goëthe vint à Rome et descendit chez moi. Nous ne fûmes pas longtemps sans aller ensemble chez Thorwaldsen pour lui apporter des salutations de la part du vieux Goëthe.—Je vous présente, lui dis-je, le fils de Goëthe. Thorwaldsen, ému, se tournant d'abord vers moi, et puis vers le jeune homme, s'écria : Ah ! c'est le fils de Goëthe?—Oui, certainement, lui dis-je.—Vraiment, le fils de Goëthe? continua-t-il. — Oui, oui, lui dis-je de nouveau. — Des larmes brûlantes coulèrent sur ses joues : il prit le jeune Goëthe dans ses bras, et ce ne fut qu'avec peine qu'il le laissa s'en détacher. On voit bien dans cette petite scène pleine de sensibilité le rapport d'esprit entre Thorwaldsen et Goëthe.

Je finirai par une autre histoire qui caractérise une semblable liaison d'esprit entre Thorwaldsen et Walter Scott.

En 1831, celui-ci passa quelques semaines à Rome. Le grand romancier n'alla pas voir les ouvrages d'art, ni le Vatican. Le vieux château des Chevaliers, près le lac de Braccianо, à 30 lieues de Rome, est la seule curiosité qu'il visita. Plusieurs fois, au contraire, il m'engagea à lui faire faire la connaissance de Thorwaldsen. Je fis un jour à celui-ci la proposition de rendre visite au poëte écossais. Il y consentit avec joie. Nous trouvâmes Walter Scott chez lui; mais, à mon grand embarras, je vis qu'ils ne pouvaient se comprendre. Sir Walter Scott était, il est vrai, familiarisé avec les langues européennes, mais il ne pouvait pas surmonter son antipathie pour parler d'autres langues que sa langue maternelle, et Thorwaldsen ne savait pas un mot d'anglais. Cependant je fus bientôt tiré de mon embarras en voyant avec quelle cordialité ils se prévenaient. Par des serrements de main, et même en se frappant mutuellement sur l'épaule, ils exprimaient sans cesse leur joie naïve, tandis qu'on n'entendait que des mots entrecoupés, tels que : — *happy* — *cognaisences*, — charmé — plaisir — Glück, etc. C'était un vrai plaisir de voir l'embarras de ces deux hommes. Nous prîmes bientôt congé avec des serrements de main et sous des assurances réitérées d'amitié, toujours à mots entrecoupés. Ces deux grands hommes se regardèrent l'un l'autre jusqu'à ce qu'ils ne purent plus s'entrevoir. Telle est la force de la sympathie mystique sur les âmes harmoniques. Sir Walter Scott ne comprenait pas les statues, et Thorwaldsen encore moins les livres.

Louis LEVIN,
A Berghem, près d'Anvers.

On sait que le général Gourgaud, qui vient de mourir, a commencé par étudier la peinture et qu'il a été élève de Regnault. Il a légué à la ville de Versailles, son pays natal, son portrait peint par lui-même à l'époque où il s'occupait de beaux-arts.

Plusieurs généraux de l'empire se trouvaient dans cette condition artistique exceptionnelle. Le baron Lejeune, dont le fils a appartenu, ces temps derniers, à la légation française en Belgique, — était élève de Valenciennes et a composé un grand nombre de tableaux de batailles.

On doit attribuer ce changement de carrière au délassement qui s'est opéré dans la jeunesse française pendant les guerres de l'empire ; comme la gloire était des deux côtés, quelques-uns ont préféré celle des batailles et y ont réussi. — Le général Lejeune, surtout, a obtenu de beaux succès à l'époque où l'école davidienne était en honneur. Le général Gourgaud avait un talent plus de famille, plus d'amateur, et il ne s'est pas montré avec autant de bruit dans les expositions publiques du Louvre ; nous n'avons même pas souvenir qu'il ait jamais exposé publiquement ses œuvres.

CORRESPONDANCE INÉDITE

DE

LÉOPOLD ROBERT.

Personne n'a oublié le nom de Léopold Robert, de ce grand artiste qui a abrégé lui-même sa vie d'une façon si mystérieuse et si dramatique tout à la fois. Les artistes, surtout, se rappelleront ces deux ou trois magnifiques tableaux immortalisées depuis par la gravure, et qui révélèrent non-seulement un artiste de pre-

mier ordre dans celui qui les produisait, mais encore ouvraient une route nouvelle à l'art. Beaucoup s'y précipitèrent; aucun n'atteignit le but. Je me souviens encore de l'impression produite par son magnifique tableau des *Moissonneurs*, exposé en 1831; ce fut une révolution. On n'était pas habitué alors à cette peinture forte, sérieuse, brûlante, puissamment colorée; on était encore au milieu du tourbillon révolutionnaire qu'avait fait éclater 1830; de sorte que Léopold Robert attira de suite tous les regards et ce fut vers lui que se convergèrent toutes les ambitions des nombreux partisans qu'il avait faits.

Malheureusement, le pauvre artiste ne devait pas jouir longtemps de sa gloire et de sa popularité. Une mélancolie noire, qui ne l'avait jamais quitté, le saisit plus fortement vers la fin de 1834, et en 1835 il se coupa la gorge sur les bords de l'Adriatique.

Nature aimante, bonne, timide, mais inquiète, il se berçait d'illusions qu'il ne put réaliser et il n'eut pas le courage de vivre après les avoir perdues.

Nous devons à l'obligeance de M. Navez, Directeur de notre Académie, son ami intime, la communication d'un document historique qui jettera quelque lumière sur l'état d'esprit dans lequel il se trouvait en 1834, sur les difficultés qu'il avait à peindre, sur ses défaillances intimes; on verra qu'alors il était sur le point de terminer la dernière de ses compositions, et sans contredit l'une des plus remarquables qu'il ait faites, comme expression. Ce tableau fait partie de la galerie de M. Pasturot, qui s'est fait connaître depuis longtemps parmi les artistes par son goût éclairé pour les arts. M. Pasturot habite aujourd'hui Bruxelles où il a transporté sa magnifique collection. Après avoir jugé l'homme, on pourra donc aller juger ses œuvres. La lettre que nous publions est adressée à M. Navez.

Venise, le 14 janvier 1834.

« Mon cher ami, comment puis-je venir m'excuser auprès de toi pour le long silence que j'ai gardé? Je commencerai par m'avouer coupable et te demander un généreux pardon. Je ne veux pas énumérer toutes les raisons que j'ai eues pour me priver d'un plaisir qui toujours m'a été cher. Qu'il me suffise de te dire que mes sentiments pour toi sont les mêmes, car plus je vieillis, plus je sens que mon cœur conserve aussi vivement ses impressions reçues pendant la jeunesse. J'ai reçu ta chère lettre du mois de juillet, ici à Venise, où notre bon ami Verstappen a bien voulu me l'envoyer. Voilà deux ans que ma santé s'est bien dérangée, et j'ai été, surtout pendant ces deux étés passés, très-souffrant, ne pouvant plus prendre de goût à rien, ne me sentant plus d'énergie, ni de courage. C'est une affection nerveuse qui a été occasionnée par plus d'une cause, mais principalement par ce fond de caractère triste et mélancolique que tu as pu remarquer dans le temps en moi. Les années ne font qu'augmenter ce mal qui est peut-être le plus funeste, puisqu'il ne laisse pas de relâche, et que tout ce qui peut arriver de plus heureux pour les autres, n'est plus apprécié par ceux qui en sont atteints. L'hiver m'est pourtant moins contraire que le temps des chaleurs, et j'en ai du plaisir, puisque je peux me livrer plus facilement à mon goût pour la peinture qui fait toute mon occupation. En t'apprenant cela, mon cher Navez, c'est te dire certainement une chose qui te fera peine; aussi je ne veux pas t'en entretenir plus au long : qu'il me suffise d'ajouter encore que je ne peux plus faire des tableaux comme précédemment, je veux dire en grande quantité; ça me fatiguerait trop : ce n'est pas que je me laisse aller; au contraire, ce qui m'occupe, m'occupe exclusivement, mais tranquillement. Je me suis mis à faire de la peinture en véritable amateur, qui l'aime pour elle, et non pour les avantages qu'elle procure. D'ailleurs, je n'ai jamais eu cette facilité d'exécution qui est toujours si nécessaire pour faire bien et vite. J'aime mieux alors chercher à faire le mieux que je peux, sans m'inquiéter du temps que j'emploierai à un tableau. Je suis venu ici pour y rester le temps nécessaire pour faire un tableau de Venise. Sans doute que je ne pensais pas, en y arrivant, m'y arrêter autant. Il m'a fallu voir bien le pays avant de savoir ce que j'y ferai.

J'ai dit à quelques personnes (de celles qui aiment toujours à savoir ce que les autres feront ou ont l'intention de faire) que je désirais faire une scène de carnaval. J'y suis arrivé effectivement pour le voir; mais il n'y a pas un motif un peu heureux à en faire, tellement il a perdu. Aussi j'ai abandonné bien vite cette idée; mais bien des gens croient encore que je m'en occupe, l'ayant entendu dire. Ça m'importe assez peu, mais, toi, mon cher ami, je tiens à ne pas te tenir dans cette erreur. Venise même n'offrant plus rien d'assez pittoresque à mon idée, dans le genre que j'aime, j'ai été obligé de me rejeter sur ses environs, et je me suis décidé à faire une scène de pêcheurs de l'Adriatique. Chioggia est une ville extrêmement peuplée, mais remplie entièrement de coureurs de mer; j'y ai trouvé singulièrement d'originalité, non peut-être de ce caractère beau et simple qui se trouve dans le midi de l'Italie, ou, au moins, s'il s'y trouve, il faut bien l'y chercher; c'est ce que j'ai fait, et c'est ce qui m'a demandé autant de temps pour mon tableau qui, enfin, est près d'être terminé. Je ne te dirai pas ce qu'il est, ne l'ayant encore fait voir qu'à bien peu de personnes qui, en face, n'ont pu m'en faire que des éloges. Plus tard moi-même je saurai ce qui en est et je pourrai t'en informer, sachant que tu t'intéresses à ce que je fais.

Ta lettre m'a fait un grand plaisir pour les marques d'une amitié bonne et constante, et ensuite pour tout ce que tu me dis de l'exposition. Ce qui te concerne n'occupe, malgré cela, que peu de place dans tes quatre pages, et je le remarquais. J'ai appris dans le temps que vous deviez avoir une grande exposition à Bruxelles, et même j'ai reçu une circulaire pour m'engager à y envoyer de mes tableaux. Je n'ai pu le faire : d'abord parce que je n'en avais aucun; ensuite, quand on est à une si grande distance pour envoyer des tableaux, on y pense deux fois avant de le faire. On a eu l'attention de me dire que je n'aurais aucuns frais de port pour l'aller et le retour, et j'en ai été flatté. C'est un M. Joli, peintre, qui m'a écrit; je ne le connais nullement; parle-m'en, je t'en prie; il paraît qu'il est quelque chose dans la direction des arts à Bruxelles. Je présume que tu n'as pas voulu t'en mêler toi-même, ce qui prend toujours un temps précieux.

Je voudrais bien voir tes ouvrages actuels; il paraît que tu as toujours la même activité et que ta santé est toujours bonne. Je t'en félicite bien et je m'en réjouis beaucoup. Je reçois de temps en temps des nouvelles de Scheutz, et je sais qu'il a fait un bon tableau. J'en suis enchanté, et je voudrais le voir membre de l'Académie, comme il le mérite.

Je me trouve fort bien à Venise sous beaucoup de rapports; j'y suis si tranquille, ayant abandonné le monde et les grandes sociétés : je me concentre dans celle de mon frère qui ne me quitte pas, et celle encore d'un jeune artiste français très-intéressant par son caractère ainsi que par son talent. C'est M. Odier, qui quoique, ayant une fortune très-brillante, s'est voué à la peinture comme il faut pour produire de bonnes choses. Nous sommes logés dans la même maison qui est tenue par une dame française très-bonne. Nous avons aussi un grand emplacement au palais Pisani, composé de plusieurs pièces énormes qui nous servent d'ateliers. Il serait très-difficile dans une autre ville de se placer d'une manière aussi commode. Nous avons ensuite la facilité d'avoir pour modèle toute la population de Venise, ce qui est un avantage quand elle se trouve belle. Si, comme je l'espère, tu réponds à ma lettre, tu peux m'adresser les tiennes *à Venise*. Comme j'en reçois beaucoup, il n'est pas nécessaire d'autre direction; je suis connu ici, non comme le loup blanc, mais comme l'ours suisse, et ici cet animal est aussi connu que l'autre où il se tient.

J'aurais bien voulu me trouver à Paris quand tu y es allé : ce serait pour moi un si grand plaisir de te revoir! A l'exposition de 1831, je ne m'y suis arrêté que deux mois, déjà bien mal disposé; je suis retourné ensuite dans ma famille, et il y a deux ans et demi que je suis revenu en Italie. J'ai passé l'hiver à Florence qui est une ville que j'aime bien, et je suis venu ensuite ici. Tu dois être étonné que je ne te parle pas de Rome. Comprends-tu que je te dise que je ne me sens aucune envie ni aucun désir d'y retourner. C'est incroyable; j'en ai assez : peut-être plus tard, si je vis, je changerai d'idée.

Voici ma lettre bien mal remplie, n'est-il pas vrai, mon cher Navez? J'aurais dû t'y parler davantage de mon amitié pour toi; mais nous n'en

sommes pas aux phrases, elles ne rendent pas bien une affection véritable. Adieu, mon cher, je t'embrasse de cœur et suis ton dévoué.

(Signé) LÉOPOLD ROBERT.

J'espère que madame est en bonne santé ainsi que tes enfants. Parle m'en, je te prie ; un père doit aimer le faire. Présente mes respects à madame et reçois les salutations de mon frère qui te remercie de ce que tu veux dire d'aimable pour lui dans ta lettre.

CATHÉDRALE DE TOURNAY.

RESTAURATION DU PORTAIL ROMAN, — ROSE ET VERRIÈRE NOUVELLES.

Monsieur le rédacteur,

Vous avez bien voulu accueillir avec bienveillance et publier dans votre revue artistique quelques notices sur les travaux exécutés à la cathédrale de Tournay, et vous m'avez témoigné le désir d'être tenu au courant de la restauration de cet important édifice. C'est pour répondre à ce désir obligeant pour moi, et qui prouve l'intérêt que vous portez à nos vieux monuments, que je viens vous entretenir aujourd'hui du portail roman restitué à l'antique basilique, ainsi que de la rose étincelante qui en fait surtout l'ornement.

Tous ceux qui ont connu l'ancienne façade se rappellent l'aspect délabré qu'elle présentait avec des tourelles tronquées, un sommet inachevé en forme d'acrotère, et une ogive disgracieuse s'ouvrant dans une nef romane ; d'assez larges crevasses la minaient de part et d'autre et parfois même des pierres s'en détachaient, au grand danger de la sûreté publique. Enfin, elle réunissait trop la laideur à la vétusté, pour qu'il ne fût pas devenu absolument nécessaire de la rebâtir, au moins en partie.

Ce travail important, proposé par la commission directrice et autorisé par le conseil provincial du Hainaut, est aujourd'hui terminé. La muraille informe, qui clôturait la nef, a été remplacée par une façade en harmonie avec son architecture. Le mérite de cette restauration importante est surtout d'être resté fidèle à la donnée du monument, de l'avoir continué avec intelligence, en s'éclairant tout à la fois des indices qu'il présentait comme des enseignements fournis par les édifices contemporains. C'est ainsi que les pignons du transept offraient naturellement le modèle à suivre pour le pignon de la nef, et on a cru devoir le copier avec exactitude, en adoptant les créatures ascendantes qui s'y élèvent, plutôt qu'une galerie horizontale. Les impostes des arcs y sont supportées par des colonnettes octogones dont les bases et les chapiteaux ont été imités avec exactitude sur le travail similaire du transept. La même observation s'applique au faîte du pignon, qu'on n'a terminé ni par un larmier, ni par des modillons, comme il s'en trouve dans quelques parties de l'édifice, mais dont cependant le pignon du transept est dépourvu.

La façade est terminée de chaque côté par deux tourelles rondes, qu'on n'a fait que relever d'après les indications données tant par le monument que par divers plans de l'église levés à des époques différentes.

La rose romane occupe le milieu de la façade ; elle en est la partie importante et capitale. Par sa place comme par son développement, elle attire surtout l'attention. Nous devons décrire brièvement son architecture avant de parler du sujet qui y est représenté.

Que primitivement il y ait eu une rose dans le milieu de la façade, telle qu'elle existait avant l'élévation de l'arcade ogivale, il ne peut y avoir de doute à cet égard pour qui a suffisamment étudié la disposition des lieux. L'ellipse ovoïde, retrouvée au-dessus des deux portes, prouve jusqu'à l'évidence que le contrefort qui les sépare par le bas ne s'élevait pas au-dessus du rez-de-chaussée. Le frontispice présentait donc dans le milieu un grand carré dans lequel on a dû inscrire forcément un rond ou rose.

En outre, à l'époque de la construction de la nef, cet ornement était fréquemment employé. En effet, les archéologues ont remarqué que vers le XIIe siècle, la rose, subissant le mouvement architectural de l'époque, prit un grand développement. L'embryon de la rose est l'oculus roman, aux moulures plates et simples, qui finit par se transformer aux XIIIe et XIVe siècles, dans la rosace ogivale, aux formes élégantes, aux corolles multiples, aux couleurs scintillantes. Ce développement de l'art imite celui de la nature ; l'oculus s'élargit en rose comme le bouton s'épanouit en fleur.

Nous sommes mieux placés à Tournay que partout ailleurs pour suivre et étudier ces développements successifs dans les diverses églises romanes que possède notre antique cité. L'intéressante église de Saint-Quentin, de l'époque de transition, présente aux pignons de son transept deux roses romanes aux moulures rudes, sans ornements ni meneaux intérieurs. L'église de Saint-Jacques avait autrefois la même disposition au transept ; on y remarque encore les vestiges en partie effacés des deux petites roses ou oculus qui l'éclairaient.

A l'église du Château, qui date de la première partie du XIIIe siècle, nous trouvons à la façade une rose romane encore, quoique l'église appartienne au style ogival primaire. Mais tel était l'empire de l'ancienne règle, qu'on ne pouvait s'en départir facilement ; on avait beau vouloir construire d'après les principes de l'architecture nouvelle, et au XIIe siècle la nouvelle était l'ogivale, on gardait souvent, et presque à son insu, les formes et les habitudes de l'école ancienne ; et il n'est pas rare de remarquer dans les constructions de cette époque indécise, et à cause de cela nommée de *transition*, le plein-cintre ancien accolé à l'ogive novatrice, c'est-à-dire le passé et l'avenir de l'art. L'église du Château nous en fournit justement un exemple : une façade romane avec rose et pignon romans y présente une galerie ogivale. Cette vieille façade, aujourd'hui mutilée et affreusement défigurée par une véritable porte de guinguette, conserve encore un remarquable caractère de vigueur et d'originalité. Elle a de plus pou

nous cet intérêt, d'offrir plusieurs points de ressemblance avec la façade de la cathédrale, par sa rose, ses tourelles et sa galerie ; entre ces deux travaux il y a une telle analogie, qu'il est permis de penser que l'ancien a pu inspirer le nouveau, ou du moins lui fournir quelques indications précieuses.

Quant à la rose du Château, elle est plus grande et moins sévère que celles de Saint-Quentin; les moulures y ont moins de roideur, le progrès s'y manifeste. La rose, simple ornement d'architecture, en subit les modes et changements divers ; il n'est sans doute pas sans intérêt de poursuivre cette étude. L'église de Sainte-Madeleine, construite dans le style ogival primaire par l'évêque Walter de Marvis, en 1243, nous en présente un nouveau spécimen. La rosace qui s'ouvre au sommet de son pignon, quoique peu étendue, est entourée d'une moulure plus élégante que celles que nous avons vues jusqu'à présent. Là s'arrêtent, dans notre ville du moins, les développements de la rose; mais ils suffisent à prouver combien cet ornement y est indigène, puisque presque toutes nos églises des XIIe et XIIIe siècles l'ont conservé. On est donc porté à croire qu'il ne manquait pas à la plus importante de toutes, à l'église mère, à laquelle sans doute les autres l'avaient emprunté. Raison de plus et bien puissante pour le lui restituer. Mais on comprend que la rose rudimentaire des églises inférieures ne pouvait convenir à la cathédrale, et tout en restant fidèle au style de l'époque, on a cru devoir admettre une ornementation en rapport avec l'importance de l'édifice.

Le modèle de la rose a été emprunté à des édifices contemporains de notre église. Elle est divisée en seize compartiments et en autant de colonnettes octogones qui y sont déposées comme les rayons d'une roue autour de leur moyeu. Les bases et tous les chapiteaux sont copiés sur ceux du monument. Les moulures sont également empruntées à la nef; les pointes de diamant qui ornent l'encadrement de la petite rose centrale ne sont que la reproduction de celles qu'on voit aux voûtes du transept. Aucun ornement étranger n'a été admis dans la restauration de la façade; l'imitation de ce qui est et la recherche de ce qui était, ont été la règle qu'on s'est invariablement tracée ; en la suivant avec exactitude et avec discernement, on était plus assuré de résoudre le problème proposé, c'est-à-dire le rétablissement de la façade romane. La solution en est due en partie à M. l'architecte Bruyenne, qui a fait preuve en cette circonstance d'un zèle consciencieux et d'une remarquable habileté. Nous sommes heureux de lui rendre cette justice. Son plan de restauration, basé sur une étude approfondie du monument, a reçu l'approbation générale, et cette approbation méritée est la meilleure récompense pour les soins qu'il s'est donnés : un semblable travail, heureusement terminé, promet de nouveaux succès à une carrière qui n'est déjà plus à son début.

La rose architecturale suffisamment expliquée, nous dirons aussi quelques mots de son ornementation intérieure. Là encore l'étude du passé a été notre guide et notre lumière, c'est lui que nous avons interrogé, non-seulement dans les belles églises du XIIe siècle, mais encore et surtout dans l'histoire descriptive de notre basilique. De même que pour la façade nous nous sommes efforcés de la rétablir telle qu'elle existait jadis, de même pour le vitrail nous avons surtout recherché quel sujet y était autrefois représenté, persuadés que nous étions qu'il valait mieux le reproduire que d'en imaginer un nouveau. Or, ce sujet ancien, objet de nos recherches, nous croyons l'avoir retrouvé par une bonne fortune inespérée ; et dès lors notre tâche devenait facile, car elle se bornait à l'indiquer à l'artiste habile et intelligent qui l'a exécuté avec tant de bonheur.

C'était une règle généralement admise, aux XIIe et XIIIe siècles, de peindre dans la verrière le sujet sculpté dans les voussoirs du portail occidental. Elle trouve surtout son application dans la grave et curieuse façade de la cathédrale de Chartres, où l'on voit célébrée la gloire du Sauveur du monde. Ainsi, la peinture redisait sur les vitraux ce que la sculpture avait déjà expliqué par les bas-reliefs du porche. C'était comme un chant sacré qu'on aimait à répéter aux chrétiens.

Or, dans les fouilles faites dans le vieux portail, nous avons eu le bonheur de retrouver autour de l'ellipse deux signes du zodiaque, le verseau et le bélier, formant voussoirs au-dessus des vieilles portes ; les autres pierres étaient mutilées et méconnaissables, mais nul doute qu'elles ne représentassent les autres signes. De plus, une pierre d'un voussoir inférieur nous a montré un homme cueillant une grappe de vigne, et sans beaucoup d'efforts de logique, nous en avons conclu que les travaux de l'année figuraient à côté des douze signes zodiacaux. Nous avions donc découvert le sujet représenté au XIIe siècle sur les sculptures du portail, et tout en nous réjouissant de cette heureuse découverte, nous nous en étonnions peu, parce que nous savions qu'il n'en était pas de plus communément adopté à cette époque, qu'on le voit sculpté ou peint dans la plupart des grandes églises de ce siècle : ce sujet se trouve à Paris, à Saint-Denis, à Chartres, à Bourges, à Rheims : j'oserai presque avancer qu'il n'est pas d'église ancienne qui ne le renferme.

Dès lors toute incertitude disparaissait et le sujet de la rose était facile à composer. Les éléments en étaient fournis par l'église elle-même, et nous arrivions d'une manière certaine à la solution de la question proposée.

Voici maintenant la description du vitrail de la rose. Dans le milieu, la Vierge mère, portant sur son genou l'enfant Jésus ; le Sauveur bénit à la manière des Grecs, et de la main gauche il porte le monde. *Salvator mundi.*

Autour de la Vierge et du Sauveur, dans le compartiment le plus rapproché, seize anges et séraphins, représentés comme ils l'étaient souvent au XIIIe siècle, dans leur forme la plus immatérialisée, n'ayant que la tête, siége de l'intelligence, et deux ailes déployées et scellées, emblème de la légèreté et de l'agilité. Les anges sont les messagers

de la volonté du Très-Haut, et les ailes qu'ils portent montrent la promptitude avec laquelle ils exécutent ses ordres. Ici, ils sont en adoration devant sa majesté : *Benedicite Domino omnes angeli ejus, facientes verbum illius.*

Dans la zone du milieu, divisée également en seize compartiments, sont représentés les douze signes du zodiaque, précédés de trois en trois par la saison à laquelle ils président.

Sunt aries, taurus, gemini, cancer, leo, virgo, libraque, scorpius, arcitenens, caper, amphora, pisces.

Le printemps, qui précède les trois premiers signes, et qui commence l'année, est figuré par un jeune homme tenant des fleurs à la main ; l'été, par un moissonneur qui fauche ses blés dorés ; l'automne, par un vendangeur qui cueille avec sa serpe une grappe de raisin ; enfin le triste hiver, par l'image d'un vieillard qui, assis auprès d'un feu qui flamboie, réchauffe ses membres refroidis par la glace des années. La vieillesse est l'hiver de la vie, comme la jeunesse en est le printemps ; c'est, comme on le voit, un double emblème emprunté aux images de la nature et aux divers âges de la vie humaine : il nous rappelle ainsi, sous une double face, le triste mais philosophique avertissement de la rapidité de notre passage ici-bas. *Sicut umbra.*

Nous ferons remarquer, en passant, que le vendangeur de l'automne et le verseau ont été reproduits d'après les sculptures retrouvées. Les autres signes et figures sont trop connus pour demander d'explication. On les voit représentés partout.

Enfin, dans la dernière zone se voient les seize prophètes qui ont annoncé la venue du Messie, portant sur un phylactère ou rouleau le texte de leurs prophéties.

Le choix des prophètes a été inspiré par les sculptures du porche où ils sont aussi représentés, avec des banderolles. On les voit également dans la plupart des grandes églises des XIIe et XIIIe siècles, notamment à Rheims et à Chartres. Le guide du moine Théophile apporte un grand soin à indiquer comment ils doivent être reproduits, et les excellentes notes de cet ouvrage, traduit par M. Didron, nous apprennent que justement ces seize prophètes sont peints dans un des monastères de la Grèce : le célèbre couvent de Saint-Luc.

Cette fréquente reproduction des prophètes n'a rien que de légitime, car ils sont les précurseurs du Messie ; ce sont eux qui l'ont annoncé aux nations ; leurs soupirs et leurs prédictions sont le lien qui unit la religion ancienne à la foi nouvelle, la loi de Moïse au dogme de Jésus, le judaïsme au christianisme. Celui qui descend de la race royale de David, dont Daniel avait précisé la venue, que Michée voyait sortir de Bethléem comme une étoile miraculeuse, dont Isaïe avait raconté le futur martyre avec la précision d'un fait accompli, celui-là est le Dieu que nous adorons ; là est l'accord des deux religions, et tout à la fois la concordance et l'harmonie du sujet représenté.

Voici l'ordre dans lequel sont représentés les seize prophètes, et les textes qu'ils offrent aux regards.

En commençant par le haut :

1. David. — Filius meus es tu, ego hodie genui te.
2. Salomon. — Quod nomen filii ejus, Si vobis.
3. Micheas. — Bethleem, ex te exiet dux.
4. Johel. — Dedi vobis decorem justitiæ.
5. Zacharias. — Rex tuus veniet tibi justus et salvator.
6. Aggeus. — Modicum... et veniet desideratus cunctis gentibus.
7. Jonas. — Erat Jonas in ventre piscis tribus diebus et tribus noctibus.
8. Abacuc. — Veniens veniet et non tardabit.
9. Hiezechiel. — Suscitabo super eas pastorem.
10. Osée. — Ex Ægypto vocavi filium meum.
11.
12. Moyses. — Prophetam suscitabit tibi Dominus.
13. Sophonias. — Filia Sion... Rex Israel in medio tui.
14. Hieremias. — Suscitabo David germen justum.
15. Daniel. — Post hebdomadas LXXII occidetur Christus.
16. Isaïas. — Ecce virgo concipiet et pariet filium.

Tous les prophètes sont nimbés. David et Salomon, comme rois, portent la couronne sur la tête ; d'autres, le bonnet phrygien, comme ils l'ont aux sculptures du portail ; quelques-uns ont la tête nue. Moïse est reconnaissable par les tables de la loi : on y lit : *dilectio Di—dilectio Pximi.*

Sous les diverses images figurées dans la rose se cache un sens profond, une pensée éminemment théologique, dont nous devons donner l'explication.

Celui que les textes rappelés ici prédisaient, celui dont Isaïe et Jonas n'étaient que des symboles, le Dieu fait, le Désiré des nations, est né du sein de la Vierge mère ; nous le voyons entre ses bras. Les anges sont en contemplation devant sa grandeur, cachée encore sous la faiblesse d'un enfant, mais déjà manifestée, puisqu'il bénit d'une main le monde qu'il doit sauver et qu'il porte dans l'autre ; le ciel, figuré par les douze signes du zodiaque, l'adore comme le maître de la création, et la nature, symbolisée par les saisons de l'année, reconnaît en lui son créateur. *Cœli enarrant gloriam Dei, et opera ejus annuntiat firmamentum.*

Telles sont l'unité et la grandeur du sujet de la rose, la glorification de Jésus et de sa divine mère, célébrée dans le ciel par le chœur des archanges et des séraphins, et annoncée par les prophètes de l'ancienne loi ; c'est l'hosanna chanté devant le trône du Très-Haut par les vertus du ciel et par les voix de la nature. La terre et le firmament s'associent à ce concert de louanges et d'adorations adressées au maître du monde, comme dans le magnifique cantique de Daniel : *Benedicite omnia opera Domino.*

L'exécution de cette magnifique verrière est due au talent de M. Capronnier ; elle prouve avec quelle intelligence il a étudié les divers caractères de la peinture sur

verre et avec quelle habileté il sait en reproduire les styles différents. Naguère il restaurait les vitraux du xve siècle, qu'on admire au transept, avec une telle fidélité, qu'il est bien difficile à l'œil exercé de distinguer les parties nouvelles des anciennes; aujourd'hui, rétrogradant de trois siècles, il reproduit dans la rose la manière des verrières du xiie. La pose des personnages, leurs attitudes, les signes du zodiaque, sont une excellente imitation qui montre combien l'habile artiste est initié à l'art des époques anciennes, et comment au savoir-faire du peintre il joint les connaissances de l'archéologue. Si j'osais cependant hasarder une observation, elle s'adresserait à la figure de la Vierge; peut-être ce sujet important et principal ne ressort-il pas avec assez de vigueur? La Vierge elle-même, toute noble qu'elle est, paraît avoir quelque roideur dans l'attitude. Sa tête est pleine de dignité, sans doute, et la manière dont elle porte l'enfant Jésus est singulièrement remarquable; mais ces détails délicats sont perdus pour l'observateur éloigné. Le modèle de la Vierge a été emprunté à un manuscrit byzantin, de Bruxelles, et telle est probablement la cause de la pose roide qu'elle me semble avoir conservée. Mieux vaut, selon moi, s'inspirer, pour les vitraux, de peintures de vitraux que de dessins de manuscrits, dont l'effet est incertain.

Nous ne terminerons pas ce travail sans apprendre à tous que la belle rose que nous venons de décrire a été donnée à l'église par monseigneur l'évêque. C'est là un don digne d'elle, digne aussi du généreux prélat qui a voulu attacher son nom à la restauration de sa cathédrale. Nous faisons des vœux pour qu'un si noble exemple soit imité, et nous ne craignons pas de renouveler l'appel que nous avons déjà adressé aux familles riches et surtout chrétiennes. Cinq verrières ornent aujourd'hui le chœur; elles ont été données, la première par Sa Majesté, et les quatre autres par MM. le prince de Ligne, le duc de Croy, le marquis de Beauffort et le comte Georges de Nédonchel. Les noms de ces nobles donateurs resteront à jamais inscrits dans les archives de l'église, comme leurs armoiries brilleront longtemps en haut des verrières du chœur.

Honneur et reconnaissance à ces généreux bienfaiteurs! Ils ont commencé ce travail; mais qu'il est loin d'être terminé! C'est pour arriver à ce but que nous nous adressons aux hommes amis de la religion et des arts, aux familles opulentes, à celles surtout qui s'honorent d'avoir donné un évêque au siége ou des membres au chapitre, à tous ceux enfin de notre province et de notre ville qui portent intérêt à la restauration de notre antique basilique.

Dans le moyen âge, si souvent cité pour son zèle religieux, c'était par les efforts communs que s'élevaient ces magnifiques églises qui excitent encore aujourd'hui notre admiration. La noblesse, le clergé, les corporations des bourgeois, les corps de métiers, contribuaient à l'envi à leur décoration. Les belles verrières de Chartres ont été données à l'église par les diverses corporations de métiers. Sans citer d'autres exemples, le magistrat de notre ville fit don, au xvie siècle, à la cathédrale d'une de ses plus belles cloches. Tantôt, une verrière était donnée par une seule personne; tantôt, une chapelle était ornée aux frais d'une famille dont elle portait le nom et les armoiries. Les églises de Bruxelles, de Gand, de Bruges sont remplies d'objets d'art dus à la libéralité des familles, qui alors obtenaient le privilége d'y avoir une sépulture particulière. Voilà comment se sont ornées, pendant plusieurs siècles et jusqu'à la dévastation française, les riches églises de notre pays. On ne s'adressait pas alors à l'État, aux chambres, à la province, pour embellir les temples, pour les décorer de vitraux, de peintures, de grilles, de dallages et d'argenteries; les fidèles les payaient de leurs deniers et les offraient à l'église. Leur zèle pieux était plus puissant à créer de grandes et belles choses que la bureaucratie et ses budgets, tout gonflés qu'ils sont. Ce zèle, bien refroidi chez nous, est encore actif chez nos voisins, dans l'Angleterre protestante et l'Allemagne catholique. Tout le monde sait que l'achèvement de la cathédrale de Cologne se poursuit au moyen des cotisations annuelles des fidèles. Sur le Rhin encore, près de Remagne, le généreux comte de Furstemberg vient d'achever, à ses frais, l'élégante église d'Appolinarisberg, décorée entièrement de fresques brillantes. Et en Angleterre où l'archéologie chrétienne est cultivée avec tant d'ardeur, comment s'élèvent tant d'églises remarquables par leur architecture, par leurs vitraux, par leur dallage, si ce n'est par les dons particuliers, par les efforts communs, par l'association des catholiques?

La commission directrice a entrepris le projet d'orner la majestueuse cathédrale de Tournay de vitraux semblables à ceux qu'elle possédait jadis. Ce projet, heureusement commencé, a besoin, pour être mené à bonne fin, du concours de toutes les personnes riches et généreuses, surtout de la ville et du diocèse, qui regardent la cathédrale de Tournay comme la gloire de la province et du pays. Si la charge d'un vitrail est trop lourde pour un seul, que les membres d'une famille se cotisent pour l'offrir; que les corporations se réunissent dans ce but pieux, comme elles le faisaient jadis, comme elles le font encore sur le Rhin, pour l'achèvement de la cathédrale de Cologne. Faisons les mêmes efforts pour la complète restauration de Notre-Dame de Tournay. Que l'exemple de notre généreux prélat et des nobles donateurs des verrières excite notre zèle et nos libéralités; imitons la générosité de nos pères, qui croyaient faire un noble usage des dons de la fortune en les employant à l'embellissement de la maison du Seigneur, et que la plus ancienne comme la plus curieuse église de notre pays retrouve la brillante décoration dont l'avait enrichie la piété de nos ancêtres.

Le maistre D'ANSTAING,

Membre de la commission directrice.
Membre du Comité des arts en France.

LES ROIS ET LES PRINCES ARTISTES.

CHAPITRE TROISIÈME.

LA DUCHESSE

HÉLÈNE D'ORLÉANS.

On voudra bien nous permettre de rappeler que dans le douzième volume de cette collection nous avons déjà évoqué quelques souvenirs historiques, relatifs aux familles princières, anciennes ou modernes, qui se sont livrées à la culture des arts. Notre arsenal est loin d'être épuisé. Tout ce qui a passé devant les yeux de nos lecteurs n'est qu'une sorte de préface à une œuvre artistique beaucoup plus considérable, dont toutes les parties trouveront successivement place dans ce recueil.

Nous avons déjà vu cette illustre famille de France, tant aimée, tant adorée, puis méconnue, déchue, exilée, mais toujours admirable dans l'adversité comme dans la grandeur; nous avons vu, dis-je, que tous ses rameaux principaux ont eu pour souche des princes artistes. Nous l'avons vue dans son vénérable chef le roi Louis-Philippe, élève de David, qui après avoir restauré Versailles et fait de ce palais splendide le Panthéon de toutes les gloires historiques, littéraires et artistiques de la France, ne dédaignait pas de prendre lui-même un crayon, un pinceau, ou une plume, et d'occuper ses loisirs à des travaux ou à des entretiens intimes sur l'art (*); nous l'avons vue dans ce jeune prince royal, si malheureusement enlevé à l'amour de la France et de sa famille, — *Ferdinand-Philippe-Louis-Charles-Henri d'Orléans, duc de Chartres*, — tantôt vaillant comme Bayard, tantôt chevalier comme Henri IV, tantôt artiste comme Gigoux, Scheffer ou Rousseau, avec lesquels il faisait de charmantes *eaux fortes* ou des *lithographies* plus charmantes encore; nous l'avons vue dans l'amiral de Joinville, illustrant lui-même son voyage sur les côtes d'Afrique après la *prise d'Ulloa*; nous l'avons vue dans cette adorable princesse, — *Marie-Christine-Adelaïde-Françoise-Léopoldine d'Orléans* — qui taillait le marbre à l'égal du maître le plus exercé et qui a reproduit avec autant d'âme que de talent les traits de cette chaste héroïne, jeune fille comme elle, illustre comme elle, dont Jules Janin a dit : « Il est impossible de mieux rendre ce courage de lion né dans le cœur d'une femme; mais aussi le grand artiste qui a si bien compris l'héroïque vierge de Vaucouleurs est elle-même une jeune fille qui s'appelle tout simplement Marie d'Orléans. Sa statue est une des plus belles du musée de Versailles. Heureuse Jeanne d'Arc, d'avoir rencontré parmi les artistes contemporains un si excellent protecteur! » (*) — Nous l'avons vue dans presque tous les membres de cette illustre famille, soit dans la branche aînée, soit dans la branche cadette, soit dans les branches collatérales, tous et toujours artistes, toujours aimant, toujours protégeant, toujours cultivant les arts; nous l'avons vue dans Mademoiselle, aujourd'hui duchesse de Parme; nous l'avons vue dans Henri, l'exilé de Frohsdorf (**); nous l'avons vue dans le duc de Berry son père, formant une des plus belles collections de l'Europe à coups de millions; nous l'avons vue dans la veuve de Ferdinand VII, reine douairière d'Espagne, reçue membre de l'Académie de peinture de Madrid; nous l'avons vue dans cette vertueuse et sainte femme enlevée trop tôt à l'amour de son peuple : *Louise-Marie d'Orléans* reine des Belges, peignant elle-même de charmantes fleurs pour ses enfants; nous l'avons vue dans son auguste et royal époux, dont les connaissances artistiques sont non moins étendues que le talent distingué (***). Nous allons la voir maintenant dans cette noble et grande figure dont l'histoire ne redira les noms qu'avec respect, — la duchesse *Hélène-Louise-Elisabeth d'Orléans*, mère du comte de Paris!

Douée de tous les dons de l'esprit et du cœur, de tous les talents, de toutes les qualités privées qui constituent la femme supérieure, elle a été l'une des plus vives lumières de ce brillant faisceau de princes et de princesses qui a jeté tant d'éclat sur le dernier règne.

(*) Aux détails que nous avons donnés déjà — *Renaissance*, t. XII, p. 1 et suiv. — nous ajouterons ici quelques faits dont nous ne connaissions pas alors l'existence. Ils se rapportent à cette période de temps où la famille exilée se trouvait à Claremont; ils ont été racontés par M. Charles de Matharel dans un feuilleton du *Siècle*, et nous révèlent une autre face des talents artistiques du vieux roi.

« On sait, dit-il, que parmi les derniers visiteurs qui allèrent saluer le roi Louis-Philippe à Claremont, se trouvèrent MM. Scribe et Halévy.

Dès que nos illustres compatriotes se présentèrent dans le château de l'auguste exilé, la reine, qui avait horreur de la politique et qui éloignait tout ce qui pouvait troubler l'esprit de Louis-Philippe, s'écria :

— Ah! monsieur Scribe, quel bonheur! quelle bonne fortune? Vous savez que le roi est très-compétent en fait d'art et qu'il s'est très-occupé du théâtre.

Alors Louis-Philippe raconta à M. Scribe un sujet d'opéra puisé dans les œuvres de Shakespeare; il fit le plan de la pièce; indiqua plusieurs situations fort belles, et se tournant vers M. Halévy, il chanta quelques airs de sa jeunesse, lesquels, rajeunis et retouchés, pourraient fort bien accompagner les situations indiquées par lui.

— Pensez-y, au surplus, monsieur Scribe, ajouta le roi, et venez demain travailler avec moi, nous ferons un chef-d'œuvre.

Le lendemain, le célèbre auteur était exact. Il avait pensé au sujet, il avait lu l'œuvre de l'auteur anglais, et son royal collaborateur fut étonné de la tournure que le scénario avait prise.

On travailla encore le lendemain; mais, appelé à Paris par des affaires, et le cœur navré d'ailleurs de voir sur le visage du roi les traces d'une agonie prochaine, M. Scribe partit, au grand chagrin de Louis-Philippe, qui aurait voulu voir achever l'œuvre dont il avait donné l'idée.

Nous serons appelés à applaudir peut-être une comédie de deux illustres collaborateurs, célèbres à des titres différents. »

Deux autres faits non moins curieux, se rapportant l'un au feu roi, l'autre à la reine Marie-Amélie, méritent également de trouver place ici.

Lors de la vente de la célèbre bibliothèque du Palais-Royal, faite tout dernièrement à Paris, on trouva deux livres rares dont voici les titres :

« 1° — Cartes maritimes de divers pays, réunies en 1 vol. in-folio, demi-reliure, — tables manuscrites.

» 2° — *Les liliacées*, par Redouté; Paris, chez l'auteur, 1802 à 1816, 8 vol. in-folio, pap. vélin, fig. coloriées. »

Quelques croquis des cartes du premier de ces volumes sont de la main du roi, et la plus grande partie des planches du second sont coloriées de la main même de la reine Amélie. Cette circonstance a été si bien constatée, qu'un spectateur a offert sur-le-champ à l'adjudicataire un bénéfice de 500 francs.

Heureusement ces volumes appartiennent aujourd'hui à la Bibliothèque royale de Bruxelles, et l'acquéreur intelligent était M. Alvin, conservateur de la dite Bibliothèque.

(*) Voici une petite anecdote qui prouve ce que la jeune fille avait de charmant comme princesse. Un jour il lui prit fantaisie d'aller à la fête de Saint-Cloud, déguisée en paysanne. Sous ce travestissement elle était, comme toujours, pleine de grâces, et elle joua son rôle avec une vérité parfaite. Personne, pensait-elle, ne l'avait reconnue; et pourtant un journal, le *Moniteur parisien*, rapporta le fait en termes spirituellement mesurés et avec une respectueuse discrétion. Le lendemain, M. Beaudouin, directeur du journal et auteur de l'article, reçut une magnifique corbeille de fleurs, accompagnée d'une lettre charmante écrite par Son Altesse Royale la paysanne de Saint-Cloud. Cette lettre est un des plus précieux autographes que nous connaissions, et il ne manquerait pas d'amateurs pour le couvrir d'or s'il était à vendre.

(**) Je connais de Henri V un portrait dessiné à la mine de plomb avec beaucoup de distinction. Ce portrait est celui du prince lui-même. Il est vêtu en costume de montagnard écossais. Ce dessin a figuré dans une exposition faite à Paris en 18.. à la *Maison d'or*.

(Voir le catalogue de *Vattemare*, auquel il appartient.)

(***) On connaît de S. M. Léopold Ier une très-excellente copie d'un portrait de la princesse Charlotte, fait par Lawrence; cette peinture se trouve aujourd'hui dans une de ses résidences royales en Angleterre.

Admirable conseillère, pleine de dévouement, d'abnégation, de grandeur, d'austérité, de vertu, elle a été aussi remarquablement princière dans sa prospérité que grande dans son adversité. Sa sérénité d'âme ne l'a jamais abandonnée. Elle a poussé le dévouement à ses enfants jusqu'à l'héroïsme.

Le 24 février — jour néfaste qui, au milieu de tant de ruines, emporta la royauté de son père et la couronne de son fils, — nous la voyons courageusement apparaître sur le seuil de la Chambre des Députés, tenant ses deux fils par la main ! nous la voyons, mère sublime, attendant, muette et glacée d'effroi, mais rayonnante de dignité, une parole d'amour et de dévouement qui expirait sur les lèvres de ses plus fidèles serviteurs atterrés eux-mêmes par l'inertie morne du dedans et par la pression formidable du dehors. — Mais écoutons un témoin oculaire nous raconter cet héroïsme de la veuve, de la mère, et admirons le tableau :

« La large porte qui se trouvre en face de la tribune, à la hauteur des bancs les plus élevés de la salle, s'ouvre. Une femme paraît, c'est la duchesse d'Orléans. Elle est vêtue de deuil. Son voile relevé à demi sur son chapeau laisse contempler son visage empreint d'une émotion et d'une tristesse qui en relèvent la jeunesse et la beauté. Ses joues pâles sont tracées des larmes de la veuve et des anxiétés de la mère. Il est impossible à un regard d'homme de se reposer sur ces traits sans attendrissement. Tout ressentiment contre la monarchie s'évapore de l'âme; les yeux bleus de la princesse errent dans l'espace, dont ils sont un moment éblouis, comme pour y demander secours à tous les regards. Sa taille frêle et élancée s'incline au bruit des applaudissements qui l'accueillent. Une légère rougeur, lueur d'espérance dans la chute et de joie dans le deuil, colore ses joues. Son sourire de reconnaissance éclate sous les larmes. On voit qu'elle se sent entourée d'amis. Elle tient de la main droite le jeune roi qui trébuche sur les marches, et de la main gauche son autre fils, le duc de Chartres ; enfants pour qui leur catastrophe est un spectacle. Ils sont tous deux vêtus d'une veste courte de drap noir. Une collerette blanche retombe de leur cou sur leurs vêtements ; portraits de Van Dyck vivants et sortis de la toile des enfants de Charles Ier. »

Malheureusement, c'en était fait de la monarchie ; quelques amis timides avaient balbutié des mots inintelligibles, lorsque Ledru-Rollin vint détruire brutalement toutes les illusions restées au cœur de la femme, de la mère, de la reine ; et ce fut à peine si quelques députés pleins de courage et d'énergie, dans ce moment suprême, purent la soustraire aux fureurs populaires qui, grondant par toutes les issues des couloirs et des corridors extérieurs, menaçaient de tout déborder, traînant à leur suite l'insulte, l'étouffement et la mort (*).

Mais détournons les yeux de ce spectacle navrant; nous avons voulu seulement montrer cette princesse s'élevant dans les circonstances difficiles, grandissant avec elles, et, mère héroïne, luttant jusqu'à la dernière heure contre cette puissance invincible qui, en l'éloignant du trône, la jette d'un bond dans l'exil. Fatale destinée, que la pauvre femme avait elle-même prévue. Le jour de son mariage avec le duc d'Orléans, une horrible catastrophe troubla les fêtes célébrées à cette occasion; beaucoup de personnes restèrent étouffées au milieu de la foule qui se pressait au Champ de Mars. On assure qu'à la nouvelle de ces malheurs, la princesse s'écria : C'est comme aux fêtes de Louis XVI ! Quel affreux présage !

Présage affreux, en effet, car, à onze années de là, le pressentiment manqua devenir pour elle et les siens une terrible réalité.

Comme femme, la princesse Hélène passe avec raison pour un esprit supérieur dans toute l'acception du mot. Elle s'entourait des poëtes les plus marquants de l'époque et leur demandait des conseils pour l'éducation de ses fils. Hugo lui a donné par écrit tout un plan de conduite à suivre, et quoi qu'on en ait dit de cet homme illustre, jeté brutalement comme elle aujourd'hui dans l'exil, il lui voue, comme femme, un culte et une admiration sans réserves.

Talents de toute nature, instruction littéraire solide, instruction politique profonde, considérable, elle réunit toutes ces qualités à un degré éminent. Presque toutes les langues mortes et vivantes lui sont familières. Elle parle l'italien, l'anglais, le français, l'allemand, le russe, voire même le latin et le grec, avec une égale facilité. Goëthe, à la vérité , fut son maître, et cet homme illustre passa les dernières années de sa vie à diriger son instruction. On assure même que, pressentant les destinées futures de sa jeune élève, il la prépara à porter dignement la couronne.

Qui sait, après tout, ce que la Providence réserve à ses destinées !

L'imprévu joue un tel rôle dans l'avenir des sociétés modernes qu'il ne serait pas plus impossible de voir un jour des statues s'élever en l'honneur de la princesse Hélène et de son fils, le comte de Paris, que de croire à ce que nous avons sous les yeux. L'avenir des peuples renferme de terribles et de mystérieuses destinées qu'il n'est pas donné à tout le monde de pouvoir sonder !

Quoi qu'il advienne, la princesse Hélène d'Orléans n'en est pas moins une femme éminente, digne à tous égards du rôle qu'elle peut être appelée à jouer. Comme spécimen de ses talents artistiques, nous donnons ici une composition musicale qui lui est attribuée. C'est une polka composée par elle dans les temps de son bonheur. Ce feuillet arraché à un album intime, est une page de plus que nous sommes heureux de pouvoir ajouter à notre histoire des rois et des princes artistes.

Dans un de nos prochains numéros, nous nous occuperons de la famille royale d'Angleterre.

J.-A. LUTHEREAU.

(*) Comme ce n'est pas une page d'histoire politique que nous écrivons, nous ne pouvons entrer dans toutes les péripéties de ce drame lugubre, mais on doit se rappeler que *le comte de Paris* ne dut son salut qu'à l'intervention vigoureuse d'un garde national qui l'emporta dans ses bras, et que *le duc de Chartres* fut perdu pendant trois jours. Le dévouement de M. de Mornay l'avait mis en sûreté.

(*Voir les historiens de la révolution de* 1848.)

LES PEINTRES ALLEMANDS

COMPARÉS AUX PEINTRES BELGES ET FRANÇAIS.

PAR UN ARTISTE ALLEMAND.

Nous empruntons au journal le *Sancho* un article destiné à établir une comparaison entre les peintres allemands, les peintres belges et les peintres français. Bien que nous ne soyons pas complétement de l'avis de l'auteur qui nous paraît être allemand et discuter *pro domo suâ*, il y a cependant quelques aperçus qui ne manquent ni de justesse ni d'intérêt. La position des artistes en Allemagne nous paraît être bien définie ; c'est surtout à ce point de vue que nous regardons ce document comme utile à consulter.

« L'exposition de Bruxelles est passée depuis longtemps, et, si nous en parlons maintenant, c'est qu'elle nous a suggéré des réflexions sur la différence qui existe entre les peintres de l'Allemagne et ceux de la France et de la Belgique.

» Au premier abord, l'exposition semblait ne pas répondre à son titre *d'universelle*, et paraissait être spécialement française ou belge ; car l'école de peinture belge se rapproche beaucoup de l'école française, surtout par l'éclat extraordinaire du coloris, qui fait pâlir les modestes tableaux alle-

mands. Aussi, à l'exposition ne découvrait-on ces derniers qu'après plusieurs heures d'actives recherches; et cependant il s'y trouvait des œuvres distinguées, qui, moins apparentes par le coloris, laissaient bien loin derrière elles la plupart des tableaux belges et français par la correction et la finesse du dessin, de même que par le talent du peintre à rendre sa pensée d'une manière caractéristique.

Ce contraste entre l'art allemand d'un côté et l'art belge et français de l'autre est fondé sur les différences dans le caractère national de ces peuples. L'Allemand s'occupe surtout de la chose même qui fait l'objet de son travail; le Belge et le Français pensent plutôt au succès. L'artiste français peint involontairement sous l'influence de l'effet à produire, tandis que le peintre allemand, détaché du monde auquel est destiné son ouvrage, s'absorbe dans sa composition et oublie tout le reste. A la vue des tableaux belges et français, on reconnaît qu'ils sont peints particulièrement pour les expositions, c'est-à-dire avec un certain calcul des moyens propres à leur donner de l'éclat. Cette tendance à l'effet, dont l'exagération est le reproche le plus souvent adressé à ces peintres, se remarque dans le choix des sujets, qui portent toujours le cachet de l'extraordinaire, du surprenant, de l'horrible, ou d'une simplicité étudiée, mais surtout dans l'éclat outré des couleurs qui attire forcément les regards des visiteurs.

Dans les ateliers allemands, on pense malheureusement trop peu aux expositions que leurs tableaux sont destinés à soutenir. Cela semble presque un reproche; mais, au fond, c'est plutôt un éloge qu'un blâme. Néanmoins, nous conseillerons à nos compatriotes de ne pas perdre de vue cette considération quant à la concurrence avec les œuvres d'artistes étrangers. Un tableau, seul dans un atelier, produit un tout autre effet que lorsqu'il est entouré d'une foule d'autres toiles, plus grandes peut-être. Ce voisinage fait pâlir les couleurs les plus vraies, et le coloris qui paraissait peut-être trop vif d'abord, n'est plus que suffisant pour reproduire la nature.

Dans les expositions, la quantité des tableaux est si grande qu'il est impossible que les qualités les plus frappantes, et avant tout le coloris, n'attirent pas principalement l'attention, parce que le dessin, quelque parfait qu'il soit, suppose, pour être apprécié à sa valeur, trop de connaissance de l'art et un œil trop exercé. Et même quant à la composition, ce qui attire la plupart des regards des visiteurs, c'est moins l'idée et sa vérité poétique, qu'une manière extraordinaire de la présenter.

Les Français et les Belges savent très-bien tout cela et agissent en conséquence. Ils sacrifient tout au coloris quand c'est nécessaire. Il y a dans le dessin un point où, cessant d'être un moyen d'exécution, il s'élève jusqu'à participer à la composition, à la création de l'artiste; ce point ne peut être enseigné par aucune académie. Il forme la limite entre la correction conventionnelle et ce que nous nommons la finesse du dessin. Cette finesse a sa source dans un tact profond et délicat du sentiment artistique qui tend à caractériser les formes, c'est-à-dire à représenter la vie individuelle intérieure, laquelle promet, dans les limites du précepte général de la correction, une diversité de nuances infinies. Sous ce rapport, les Allemands sont bien supérieurs aux Belges et aux Français.

Le dessin de ces derniers est correct, mais presque toujours conventionnel; c'est pourquoi la pensée, qui est étroitement unie à la forme caractéristique, semble plus ou moins chose secondaire dans leurs œuvres. Cela est vrai surtout de leurs tableaux d'histoire et de genre, dans lesquels ils visent généralement bien plutôt à produire de l'effet qu'à toucher. Dans les tableaux d'histoire, c'est la position des figures donnant lieu à des contrastes; dans ceux du genre, ce sont des détails d'étoffes; et les Belges surtout s'écartent de l'ancienne école hollandaise en exécutant tout ce qui est étoffe avec une délicatesse technique trop excessive, qui donne à leurs tableaux le caractère de peintures de salon. Du reste, ils ont leurs maîtres favoris parmi les anciens et les imitent de tout leur pouvoir. On peut en dire à peu près autant des Français, quoiqu'ils n'aillent pas aussi loin que les Belges pour le coloris; quant aux Hollandais, ils suivent la voie tracée par leurs devanciers.

Nous citerons, comme preuve de ce que nous annonçons, le tableau de M. Gallait, représentant les derniers honneurs rendus aux corps des comtes d'Egmont et de Horn. Nous l'avouons, il nous est impossible de nous associer aux éloges sans restrictions donnés de toutes parts à ce tableau. Le dessin en est parfait, l'exécution témoigne d'une intention sérieuse, et la composition, d'une grande richesse d'idées. Mais il me semble que l'artiste aurait pu adoucir l'effet des têtes sanglantes des victimes. C'est encore là cette recherche de l'effet quand même, qui ne plaira jamais à un esprit allemand. Aussi regardons-nous le tableau de M. Gallait, représentant l'abdication de Charles V, comme supérieur à l'autre, quoique moins parfait d'exécution.

Autant les tableaux allemands avaient d'abord passé inaperçus, parce que l'éclat du coloris des tableaux belges et français éclipsait tout le reste, autant s'accrut par degrés l'intérêt des amateurs pour ces tableaux, surtout pour les paysages. La vérité sans prétention, l'intimité et la délicatesse du sentiment qui fait comprendre la poésie de la nature, toutes ces qualités des paysages allemands exercèrent bientôt une influence qui augmenta de force et de vivacité à mesure que s'affaiblissait l'effet du coloris belge.

Les ateliers de peinture de Bruxelles nous fourniront de nouvelles preuves. La position des artistes belges et français diffère complétement de celle des artistes allemands. Quand on ne connaît que les ateliers allemands et leur simplicité presque pauvre, on est très-étonné de l'élégance et du confortable qui règnent dans les ateliers belges. Parquets cirés, décorations, tentures; en un mot, on croit entrer dans un salon de réception, et l'on ne se trompe pas.

L'artiste belge est homme du monde; non-seulement le savoir-faire, mais le savoir-vivre lui procurent cette position, et il exploite ces moyens. Il respecte l'opinion publique, celle de la grande masse, et il s'arrange dans ses travaux artistiques pour lui plaire. Il est donc naturel que la grande masse à son tour paye bien ses tableaux. L'art en Belgique et en France n'est pas isolé comme chez nous, et les artistes n'y forment pas, ainsi qu'en Allemagne, un État dans l'État. D'un autre côté, dans ces deux pays, l'artiste tient plus aux intérêts communs de l'art, surtout sous le rapport pratique. Il a un esprit de corps qui manque à l'artiste allemand, si ce n'est à celui de Dusseldorf.

Il est donc facile de comprendre que les artistes belges et français cultivent leur art avec plus de plaisir et de dévouement, puisqu'ils obtiennent chez eux et à l'étranger de grands succès qui les encouragent à s'occuper de compositions importantes et de longue haleine. Ajoutons encore à cela la quantité de trésors artistiques que renferment les collections publiques et particulières, ainsi que le souvenir et la sympathie du peuple pour l'histoire artistique de son pays, faits qui exercent une grande influence sur l'activité et la fécondité des peintres belges. On ne peut nier d'ailleurs que l'intrigue ne s'en mêle quelquefois et cela s'explique, aisément par la tendance à l'effet et au succès, qui ne dégénèrent que trop souvent en jalousie.

Expositions universelles.

La semence faite à Londres en 1851 commence à porter ses fruits. Toutes les capitales du vieux et du nouveau monde se remuent pour avoir des expositions universelles. Après Londres ce sera New-York; après New-York ce sera Paris; après Paris ce sera Dublin; et qui sait si les Chinois ne vont pas vouloir un peu s'*européenniser*?

En attendant l'exposition de New-York en 1852, celles de Paris et de Dublin, en 1853, semblent devoir s'organiser sur une vaste échelle. La société de New-York, qui avait paru un peu compromise par l'inconsistance de quelques personnages, semble avoir repris une nouvelle vie, et les circulaires pleuvent aux artistes, aux industriels et à la quatrième page de tous les journaux.

Celle de Dublin paraît surtout devoir prendre un caractère sérieux; elle sera faite sur le même plan que l'exposition de Londres, sauf qu'on l'étendra aux productions des peintres vivants de toutes les écoles de l'Europe. Un homme fort intelligent et bien connu dans ce pays par les services qu'il a déjà rendus aux artistes à la dernière exposition d'Anvers, M. Mogford, est chargé de l'exécution pour la partie artistique; aussi nous engageons ceux de MM. les artistes qui voudraient des renseignements plus complets, à vouloir bien s'adresser aux bureaux de l'*Art journal* à Londres.

L'Académie de Bruges.

Les journaux de Bruges nous apportent la nouvelle que voici : Après avoir longtemps végété sans direction, après avoir été longtemps disputée par l'ancienne junte et par l'administration locale, l'Académie va enfin prendre un nouvel aspect, une nouvelle vigueur, et renaître de ses cendres.

La main habile qui doit conduire à ce résultat est celle de M. Van Maldeghem. *La Patrie* annonce que dans une dernière séance de la commission, tenue chez M. Boyaval, le choix s'est porté sur l'artiste que nous venons de nommer.

Ce choix nous paraît, en effet, fort satisfaisant. M. Eugène Van Maldeghem est un homme de talent, qui a fait ses preuves en différentes circonstances, qui a fait des études consciencieuses, mais qui s'est toujours trouvé un peu relégué sur le second plan des faveurs gouvernementales. Nous voyons avec plaisir cette nomination, parce que nous croyons que M. Van Maldeghem peut donner une brillante impulsion à l'école de Bruges.

Institut des beaux-arts.

Le 29 septembre, a eu lieu le tirage au sort des tableaux achetés par la commission, pour les souscripteurs au portrait du Roi. Voici les numéros gagnants et l'indication des tableaux gagnés :

614 Un pigeonnier, de M. Voordecker. — M. Van den Berghe.
892 L'Enfant Jésus, par Mme Champein. — M. Simonin.
878 Oserai-je, par H. De Coene.— M. Gersemeuter, à Bruxelles.
286 Souvenir de voyage, par H. Schoofs. — M. Van Beneden.
859 La Romance, par Meganck. — M. Van den Berghe.
2203 Vue prise à Cologne, par Lallemand. — A Lens, (*Hainaut.*)
610 Le Musicien du village, par Van Eycken. — Goevaert.
336 Fruits, par Mlle Louise Voordecker. — S. M. le Roi.
2700 Intérieur rustique, par M. Tavernier. — A Mont-sur-Marchiennes.
3518 Fleurs et fruits, par Henri Robbe. — M. Baix, à Ruysbrock.
2160 Fleurs, par Charette Du Val. — A Woesmunster, (*Fl. orient.*)
2682 Paysage, par Jean Coene. — A Lokeren, (*Fl. orient.*)
229 Intérieur de forge, par Scheeres. — Mme Grigner, à Bruxelles.
763 Le Reproche, par De Landsheer. — M. De Witte, à Bruxelles.
4563 Animaux, par Louis Robbe. — M. Van den Berghe, à Bruxelles.
3233 Le Présent, par De Lacroix. — A Thuin, (*Hainaut.*)
3426 Paysage, par Lauters. — A Saint-Nicolas, (*Fl. orient.*)
176 Vue du pont de Vico-Varo, par Devigne. — M. Lefevre, à Laeken.
2477 Paysage, par Kuhnen. — A Eecloo, (*Fl. orient.*)
41 Départ de Mme Deshouillères, par Lamy. — M. Gillieaux, à Brux.
128 Paysage, par Daiwaille. — M. Nickmilder, à Bruxelles.
968 Vue prise à Bern-Castel, par Simoneau. — M. De Coninck, id.
2379 Portrait de S. M. le Roi, par De Lacroix.—A Beveren, (*Fl. orient.*)

EXPOSITION D'ANVERS

EN 1852.

—

IV.

MM. SLINGENEYER. — DE KEYSER. — WAPPERS. — EUGÈNE DELACROIX. — BELLEMANS. — SOMERS. — LEFEBVRE ET BARRIAS.

La peinture d'histoire n'est pas représentée au salon d'Anvers. Elle n'y est représentée ni comme quantité ni comme qualité, — car je ne pense pas que ce soient trois ou quatre tableaux qui puissent aspirer à l'honneur insigne de représenter *l'école* dans cette branche élevée de l'art. — Et encore, parmi ces quelques tableaux plus ou moins importants, en est-il plusieurs que l'on hésite à classer dans cette catégorie. Un seul, par ses dimensions considérables comme par son sujet, attire tous les regards : c'est la *bataille de Brouwershaven* dont Philippe le Bon et Jean de Vilain furent les héros. L'œuvre est de l'auteur de la *mort de Nelson*, tableau que nous connaissons tous et qui est aujourd'hui à Londres. Parlons donc de M. Slingeneyer.

M. Ernest Slingeneyer est incontestablement un homme de talent. Nous le lui avons dit de toutes les manières depuis 1842, époque de ses débuts ; nous le lui avons dit avec enthousiasme, avec passion, avec conviction, parce que nous avions entrevu dans ce jeune homme un digne continuateur de l'œuvre régénératrice de l'école. On ne nous suspectera donc pas de partialité si nous disons aujourd'hui à M. Slingeneyer ce que nous pensons de son tableau.

La critique a des droits incontestables ; les reconnaître c'est faire preuve d'intelligence et de capacité.

Disons-le hardiment, M. Slingeneyer s'est trompé. Soit par une raison, soit par une autre ; soit erreur, soit calcul, soit conseils perfides, son talent ne s'est pas maintenu à la hauteur de ses premiers débuts ; il n'a pas tenu tout ce qu'il avait promis. Pourquoi ? — nul ne le sait, —ou plutôt, on le sait et on n'ose pas le dire ; mais ce que l'on ne peut contester, c'est qu'il y a atonie, temps d'arrêt, affadissement dans ce pinceau si mâle et si vigoureux. En 1845, à propos de son Jacobsen et lorsque nous établissions un parallèle entre le talent de cet artiste et celui de M. Wiertz, nous disions :

« N'oublions pas que c'est un jeune homme de vingt-deux ans qui a écrit cette grande page et que, dans cette main juvenile, frêle et délicate comme celle d'une jeune fille, il y a toute l'énergie d'une nature herculéenne et toute l'habileté d'un artiste rompu de longue date aux luttes difficiles de la pratique. Si M. Wiertz possédait la quatrième partie de *la main* de M. Slingeneyer, il grandirait de moitié ; tandis que, si M. Slingeneyer eût seulement été doté d'un dixième de la puissance de couleur de M. Wiertz, il aurait produit une œuvre de premier mérite, grâce aux qualités qu'il possède déjà » (*).

Ce que nous disions alors, nous le répétons aujourd'hui, et si nous avons jeté à dessein le mot de *conseils perfides* au milieu de notre critique, voici pourquoi : c'est que nous savons pertinemment que l'on a blâmé, dans le principe, *la manière* énergique de M. Slingeneyer ; qu'on l'a engagé à arrêter sa fougue, à contenir sa brosse, à modérer ses ardeurs réformatrices. On a eu peur de la puissance de cette brosse, et on lui a dit : — « C'est très-bien ce que vous faites là, mon ami, mais c'est un peu forcé, c'est un peu ferme, c'est un peu sauvage ; arrondissez un peu vos contours, illuminez un peu vos ombres qui pousseront au noir d'une manière horrible, cherchez donc la couleur ; faites nous quelque chose d'un peu plus fin, d'un peu plus fade, d'un peu moins accentué. » — Et l'enfant a cru. Il a coupé ses ongles, il a raclé ses aspérités, il a passé le rabot sur son génie, et d'une individualité brillante, originale, unique qu'il était, il est devenu un peintre à peu près comme tous les autres.

Le but était atteint. C'est une étoile qui pâlit, c'est un concurrent de moins.

Maintenant, entrons encore plus avant dans la pratique. L'absence de *parti pris* dans cette vaste composition est une des causes du peu d'effet qu'elle produit. Tout homme de talent qu'il est, M. Slingeneyer a une habitude de faire que nous ne comprenons pas. Il travaille sans faire d'esquisse préalable. Est-ce bien prudent, quand on traite des sujets de la nature de celui qui est exposé à Anvers ? — Je connais l'argument de M. Slingeneyer ; je sais bien qu'il me répondra que le feu de l'artiste passe souvent dans le premier jet et qu'on ne le retrouve plus. Il est évident que le fait s'est vu, mais ce fait est une exception. Nous considérons l'esquisse comme à peu près indispensable dans les compositions colossales, et ne fût-ce que pour chercher un effet convenable, un ensemble imposant, des oppositions de couleur bien combinées, une maquette quelconque est de rigueur. Nous connaissons des esquisses de Rubens en assez grande quantité ; nous sommes persuadé que les collectionneurs ne seront pas fâchés de trouver un jour des esquisses de M Slingeneyer.

L'effet est une des conditions essentielles d'un tableau ; c'est par l'effet que l'on arrive à relier les différents plans, les différents groupes, à coordonner ses masses de lumière et d'ombre, en un mot, à donner un aspect plus ou moins saisissant au sujet. Dans la *Bataille de Brouwershaven*, je ne trouve rien de cela. Confusion dans les lignes, confusion dans les plans, éparpillement général de la lumière. L'exécution est brillante, sans doute ; mais à quoi sert l'exécution quand l'effet manque et que la confusion est partout ? M. Slingeneyer nous comprendra trop bien pour ne pas saisir la justesse de nos observations. Qu'il soit bien convaincu d'une chose : c'est que nous n'avons pas voulu le décourager, ni le critiquer pour le plaisir de le faire, nous avons voulu l'éclairer, — non pour le présent, mais pour l'avenir.

Monsieur de Keyser a un système, une gamme à lui, un talent fait ; par conséquent, nous n'avons qu'à l'étudier à son point de vue.

Si la composition qu'il a envoyée au salon d'Anvers est moins importante que celle de *Ste-Elisabeth de Hongrie*, exposée au salon

(*) *Album du salon de* 1845. — In-4° avec planches, p. 12.

COMTE DE PARIS

Polka par

Mme la Duchesse d'Orléans.

(Extraite de L'Album de Mme la Comtesse de D***)

Introduction.

Largo.

pp

attacc subit

Polka.

Dolce con eleganza.

sfz

ten:

1ma.

2da.

A tempo.

sfz

ten:

p Stacc: legg:

f

p Stacc. legg.

Rall:

A Tempo.

Cresc:

1ma

f

2da.

Dol

ten:

sfz

A Tempo.

Rall:

ten.

sfz

pp

sfz

Deciso.

sfz sfz sfz

f

pp

sfz

sfz sfz sfz

f

8va

Dol. elegante

Ped.

f

sfz

sfz

8va

Dol.

8va

rinf.

Rit.

1ma

2da

Rit.

ten.

Brillante.

Dol.

sfz

f

sfz

sfz sfz sfz sfz pp

A tempo. Rall: Dol. sfz ten:

Rall: A tempo.

Vivace assai.

sfz Rit. f sfz sfz Leg:

ff sfz sfz sfz sfz

de Bruxelles, elle est peut-être plus saisissante d'aspect ; la couleur en est plus forte, le modelé plus ferme, en un mot, il y a quelque chose de plus nerveux dans l'exécution. Quant à l'expression, elle est ce que le peintre a voulu qu'elle soit ; la question est de savoir s'il a bien choisi.

« Christophe Colomb, accompagné de son fils Diégo, est traité de fou et de visionnaire. Les uns riaient de ses plans, les autres le méprisaient comme un aventurier, — dit Washington Irving. — On assure même que les enfants avaient appris à le regarder comme une espèce de fou ; ils portaient la main à leur front quand ils le voyaient passer, comme pour désigner le siége de la maladie qu'ils lui supposaient. »

En effet, sur le premier plan, deux figures vues à mi-corps, — celles de Colomb et de son fils ; — dans le fond, des groupes qui regardent avec une sorte de curiosité railleuse. Colomb, la main droite appuyée sur la balustrade d'une terrasse qui domine la mer, est debout et méditatif ; son fils est devant lui : l'expression de sa figure indique qu'il ne demanderait pas mieux que de tirer vengeance de l'insulte faite à son père par cette foule stupide qui ne comprend pas qu'elle a devant elle l'un des hommes les plus remarquables de son siècle. C'est là, du reste, l'histoire de toutes les foules, de celles d'aujourd'hui comme de celles d'hier ; n'essayons donc pas de les définir. Ce sera toujours la même chose tant que l'éducation publique n'aura pas pénétré jusqu'au fond des couches inférieures de la société. M. de Keyser a reproduit l'expression diverse de ses personnages non-seulement avec bonheur, mais encore avec un rare talent ; et n'était cette *blondeur* éternelle des tableaux du maître, il se serait élevé à une très-grande hauteur par cette peinture qui est fort belle de forme, d'élégance, de modelé, d'exécution.

Mais, après tout, pourquoi ces discussions ? Si M. de Keyser n'avait pas quelques petits défauts particuliers inhérents à la nature même de son talent, on se verrait obligé de lui élever des statues de son vivant, attendu qu'il serait l'homme le plus complet de son siècle. Laissons donc là les imperfections et ne regardons chaque talent que par son côté charmant.

M. Wappers n'avait d'abord exposé qu'un seul tableau, celui qui appartient à S. M. le roi des Belges, — *Louis XVII au Temple ;* — mais huit jours après l'ouverture de l'exposition, un second, plus important que le premier, s'est produit dans un petit local attenant à l'atelier particulier de M. Wappers.

Disons de suite que ce tableau est supérieur ; il n'est pas sur la même ligne que *Boccace chez Jeanne de Naples*, mais c'est un des bons tableaux de M. le directeur de l'Académie d'Anvers. Il représente *les deux femmes du jugement de Salomon*, sujet qui a aussi été traité par un autre artiste, M. Alexandre Thomas, — mais qui l'est d'une manière bien supérieure par M. Wappers. — D'abord le côté de l'idée est neuf. Ce n'est plus ce cadavre amené devant le juge et pour lequel les deux mères se disputent ; ce n'est plus l'enfant près d'être coupé en deux par le bourreau ; c'est le moment de l'enlèvement, de la substitution. L'enfant est emporté par la mauvaise mère ; l'autre court après, se pend à ses vêtements, et sa figure exprime le désespoir. Si nous avions quelque reproche à faire à ce tableau, nous dirions que ce désespoir est *trop comme il faut*, trop tiré à quatre épingles, et qu'il n'y a peut-être pas dans cette situation dramatique toute l'énergie, toute la violence, toute la *lionnerie* dont la physionomie d'une mère doit être empreinte dans cette circonstance suprême. On sent la femme qui pose et non pas la mère qui ose.

M. Thomas est encore plus mou dans l'expression. On dirait, en voyant l'aspect de son tableau, — fort bien peint, d'ailleurs, — une scène d'odalisques mollement couchées sur une voluptueuse ottomane. Il y a, dans l'exécution de cette peinture, quelque chose de soyeux qui nuit beaucoup à l'idée fort neuve, après tout, si elle était parfaitement et énergiquement exprimée.

De M. Wappers passer à M. Delacroix, la transition n'est peut-être pas aussi brusque qu'on le suppose. Il y a plus d'un point de contact dans leur talent, plus d'affinité dans leur essence qu'on ne le croirait au premier abord. Tous deux sont éminemment coloristes ; M. Delacroix est de la grande école de Rubens mitigée par les bons côtés des meilleurs peintres de l'école française. Ainsi ; au premier aspect, *le Christ au tombeau* de M. Delacroix présente cet air sombre et austère des compositions du Poussin. On dirait presque un vieux tableau, mais un vieux tableau bien fait, bien vieux, bien réel, car il y a là, dans un coin du grand salon carré, un tableau de M.***, qui joue au vieux, en apparence, et qui n'est, en réalité, qu'une très-médiocre peinture glacée de bitume du haut en bas. Il y a des gens qui appellent cela de l'harmonie ; nous appelons cela, nous, de la mauvaise peinture.

Le *Christ au tombeau* de M. Delacroix a, disons-nous, l'aspect d'un tableau ancien, tout en conservant la verdeur d'un tableau moderne ; c'est une qualité. Joignez à celle-là une expression irréprochable des caractères, des types de physionomie, une science profonde de la composition, de la couleur, de l'harmonie et vous aurez une idée de cette peinture à laquelle on ne peut reprocher que la négligence de la forme. Ça toujours été le défaut capital de M. Delacroix ; non pas qu'il ne sache dessiner ; mais cette forme lâchée, inhérente au talent de cet artiste, n'est pas de celle que les *puristes* aiment à rencontrer dans les tableaux des maîtres. C'est par là que l'on donne un corps à la pensée, et, toute belle qu'elle est, si la pensée nous apparaît avec des difformités *physiques*, le charme de l'habit, — qui n'est autre que la couleur, — ne sera pas suffisant pour atténuer cette imperfection. En cela M. Wappers prime le peintre français. M. Wappers dessine correctement ; il caresse même la forme avec un certain sentiment de tendresse qui perce dans sa manière un peu étroite de brosser. Là, le peintre français le domine à son tour. Le sentiment puissant de la touche corrige souvent ce que le contour a de défectueux, et l'artiste éminent se révèle alors dans toute sa splendeur. Comme tous ces *méplats*, comme toute cette ostéologie est savamment indiquée ! Comme ces expressions sont vraies, puissamment senties ! Il n'y a pas cette *joliesse*, cette hésitation pénible de la brosse, que l'on remarque dans le *Louis XVII au Temple ;* il y a la vérité vraie, nettement, carrément, vigoureusement accusée et audacieusement rendue.

Après tout, pourquoi ces parallèles ? Nous sommes là en présence de deux artistes éminents, considérables, qui ont, tous les deux, fait école à des titres, par des qualités et des moyens différents. Je sais bien que *la comparaison* est une des faiblesses de la critique, et si elle offre parfois des inconvénients, elle a souvent du bon, en ce sens qu'elle permet d'étudier les nuances qui séparent ou rapprochent les individualités.

C'est encore à cet esprit de comparaison que nous devons d'avoir à faire de curieuses observations sur les peintures de MM. Bellemans, Somers, Lefebvre et Barrias. Ces messieurs forment les quatre points cardinaux de l'art.

M. Bellemans représente le Midi ; M. Lefebvre, l'Est ; M. Somers, l'Ouest ; M. Barrias, le Nord.

M. Bellemans, couleur chaude, tons brûlants, vigueur d'exécution ; M. Lefebvre, fraîcheur du matin, couleur grisonnante des frimas d'automne ; M. Somers, couleur blonde et rousse du couchant ; enfin, M. Barrias, aspect froid du Nord, quelque chose qui tient le milieu entre le brouillard et les pastels blancs des glaciers suisses. Tous ces gens-là ont peint l'histoire, chacun à sa façon et chacun avec des allures et une physionomie différentes. On ne peut pas dire qu'ils n'ont de talent ni les uns ni les autres ; mais j'avoue qu'au milieu de toutes ces manières si différentes, si étranges, si opposées, on se surprend quelquefois des inquiétudes dans l'esprit et l'on se demande : Où est la vérité ? Sont-ce les moines à la Zurbaran

de M. Bellemans, ou les profils gris des figures du tableau de *Ste-Claire* qui sont la vérité ?

Dans le doute incertain où mon esprit s'enfonce,
Souvent je m'interroge et reste sans réponse !

devant toutes ces excentricités de l'art. Cependant, quand je me reporte aux œuvres de nos grands maîtres, je suis forcé de convenir que mes doutes n'ont pas le sens commun et qu'évidemment il doit manquer un sens quelconque aux peintres dont je viens de parler : — lequel ?

La critique est parfois trop impertinente pour répondre à un tel point d'interrogation.

V

Les Allemands, nous l'avons déjà dit, se sont fort distingués au salon d'Anvers. Ils brillent dans le paysage, ils brillent dans le genre, ils brillent dans le portrait.

La plupart des paysagistes sont de vieilles connaissances que presque tous les lecteurs de *la Renaissance* sont habitués à fréquenter. Ils sont familiers avec leurs œuvres comme avec leurs noms. Un seul, M. Magnus, de Berlin, est apparu sur la scène et y a produit un effet inattendu. On fait aussi bien mais on ne fait pas mieux le portrait. Ce qui est immédiatement au-dessus est tout simplement un chef-d'œuvre.

M. Bégas, également de Berlin, et dont nous avions vu le portrait de Meyerbeer à la dernière exposition de Bruxelles, s'est surpassé. Son propre portrait est bien supérieur à celui du maestro allemand. Il y a moins de mollesse, plus de puissance de modelé, plus de vie ; c'est une œuvre remarquable dans le genre. Mais il y a encore loin de là à la finesse, à la grâce, à la vérité, au modelé charmant de celui de Jenny Lind. Quelle tête adorable d'expression ! Comme les mains, la pose, les étoffes sont jolies ! Comme tout cela est fait sans prétention, sans recherche, sans afféterie ! M. Magnus — quoique Allemand, — est un grand portraitiste.

Et ces paysagistes ? Quelles admirables et poétiques interprétations de la nature tout en restant dans un réalisme saisissant ! On n'approche pas plus de la vérité et de la poésie, — deux choses qui semblent s'exclure mutuellement. — La poésie est ordinairement l'ennemie mortelle du réalisme et de toutes les formes extérieures de la nature ; mais les Allemands de Dusseldorf s'entendent si bien, depuis quelques années, à transporter la poésie sur les cimes les plus élevées des montagnes neigeuses, sur les flancs des collines chargées de bois, de ravins, de torrents, ils la font glisser si adroitement sur les lacs et entre les masses rocheuses des montagnes granitiques, qu'ils parviennent à illuminer tout ce qu'ils approchent d'un rayon de mélancolie pittoresque indéfinissable. On se complaît au milieu de leurs créations et de cette nature grandiose, merveilleuse, riche jusqu'à la fantaisie, vraie jusqu'au matérialisme, et on bénit l'art et les artistes qui vous font comprendre de si vives émotions et vous font éprouver de si splendides voluptés.

Achenbach (A.) est le chef de cette école poético-réaliste ; puis viennent à sa suite Hans Gude, le Norwégien, Leu de Dusseldorf, Rausch, Kalkreuth, Bamberger, Oswald Achenbach, Albert Zimmerman, etc., et toute une série de genristes de la plus puissante espèce, tels que Knaus, Carl Hubner, Hasenclever de Dusseldorf et Tidemand de Norwège. Tous ces hommes-là sont nos maîtres, non pas peut-être pour l'exécution brillante que nous possédons à fond avec la couleur, mais pour cette expression de la pensée, cette naïveté de la forme, cette poésie délicate et ces intentions charmantes qui valent toutes les insignifiantes *grotesqueries* de nos buveurs, de nos casseroles et de nos joueurs de corps de garde. Que ne trouve-t-on pas dans les deux tableaux de Carl Hubner *la Guérison* et *la Surprise* ? Où rencontrer quelque chose de plus fin, de plus saisissant, de plus original que *la Foire* de Louis Knaus ? — Je ne connais que *le Récit du chasseur* et *le mauvais Ménage au corps de garde*, de Madou, qui puissent être mis en parallèle avec le tableau de Knaus, et certes il n'y a ni cette fougue d'exécution ni cette variété d'expression. La scène est cependant bien simple : Un filou, poursuivi au milieu d'une foire par sa victime et par un agent de police, jette, en cherchant à s'échapper, le désordre et l'effroi partout. A droite, une jeune fille s'efforce de mettre en sûreté son père aveugle ; à gauche, des juifs se hâtent de sauver les marchandises de leurs échopes. Dire tout ce qu'il y a là dedans, d'entrain, de tumulte, de confusion, d'embarras, de cris, de mouvement, est impossible à décrire. Il faut voir le tableau pour se rendre compte de la frayeur de toutes ces physionomies, des grimaces de tous ces truands qui ne savent à quels saints se vouer. — Ajoutez à cela une exécution savante, irréprochable, et vous aurez une idée fort imparfaite du tableau de M. Knaus. Les tableaux sont les choses que l'on peut le moins raconter.

Il en est de même de *la Surprise* de Carl Hubner. C'est la finesse de l'expression poussée à son plus haut degré de puissance et de vérité. Tous les détails de ce tableau sont puisés aux sources les plus pures de la nature. On la dirait daguéréotypée là, si ce mot n'était pas une insulte au talent éminent de l'artiste. Rien n'est plus simple et plus ordinaire que l'idée empruntée par M. Hubner au drame quotidien de la vie domestique. Une jeune fille est surprise par sa mère avec un jeune homme de son village. L'impression produite par l'apparition inattendue de la vieille est telle sur la jeune fille, qu'elle laisse tomber à ses pieds le couteau avec lequel elle épluchait ses légumes ; la colère de la mère est tellement bien saisie, le geste de son poing levé tellement bien observé et bien rendu, que l'on se prend volontiers de pitié pour cette pauvre enfant qui va recevoir une volée effroyable après une sémonce des mieux caractérisées. Ceci n'est que la moitié du tableau. En opposition avec la vivacité de cette scène on remarque l'impassibilité du jeune homme qui *continue à fumer sa pipe* dans un coin, avec une rage contenue. On sent que sa main se crispe tandis que son regard exprime une pensée assez irrévérente à l'égard de la mère : « Ah ! si je te tenais, vieille sorcière, je te broyerais avec infiniment de plaisir. » Toute cette scène muette est rendue avec un talent incroyable d'expression. La couleur est bonne et l'exécution ne laisse rien à désirer.

Nous n'osons rien dire de M. Julien Hubner qui s'est jeté dans la peinture allégorique. Ce genre est trop suranné et son frère Carl a trop de talent pour que nous ne soyons pas indulgents.

M. Zimmerman, directeur de la galerie royale et centrale de Munich, n'a qu'un défaut dans sa *Madone* qui est pleine de charmantes qualités de dessin, de finesse de tons et de gracieuse exécution, — c'est de l'avoir trop fait ressembler à une madone de Raphaël. — Ceci peut paraître un singulier reproche au premier abord, mais nous le disons dans ce sens que son tableau a peut-être un peu trop l'air d'une réminiscence.

Résumons nous : plus nous entrons avant dans la connaissance de l'école allemande, plus le cercle de ses maîtres s'élargit à chacune de nos expositions, plus nous constatons un progrès, un haut et bien puissant sentiment de l'art dans tous les artistes de cette école remarquable. Autrefois nous la dédaignions ; il ne nous reste aujourd'hui qu'à l'admirer et à l'imiter... si nous le pouvons.

J. A. L.

(*La suite au prochain numéro.*)

VARIÉTÉS.

—

Nouvelles des arts et de la littérature.

On vient de placer dans l'église de Molenbeék-Saint-Jean deux nouvelles statues dues au ciseau de M. Jacquet; elles ornent les deux autels des chapelles latérales de chaque côté du chœur. L'une, sur l'autel de la Vierge, est la Vierge au rosaire. Elle semble présenter aux assistants le divin enfant Jésus qui tient le rosaire et l'offre au peuple prosterné. L'autre, sur l'autel de Saint-Joseph, représente l'époux de la Vierge tenant dans ses bras l'enfant Jésus qu'il contemple avec amour.

Les deux statues que l'on pourrait attribuer à un maître ancien, à cause du style sérieux dans lequel elles sont traitées, sont tout à fait en harmonie avec le vaisseau sacré auquel elles sont destinées, et sont remarquables par le sentiment. Elles font honneur au talent de M. Jaquet.

Sur la tête de la statue de la Vierge sera placée une couronne qu'une dame pieuse, de la paroisse de Molenbeék, offre en don à l'église. Cette couronne, toute d'argent doré et ciselé, sera ornée de pierres précieuses et complétera un ensemble d'une admirable richesse.

—

M. Portaels est depuis quelque temps occupé à repeindre le fronton de l'église Saint-Jacques sur la place royale. De grands changements ont été faits par l'artiste dont il faut beaucoup louer la consciencieuse manière de s'acquitter d'un travail dont il n'était pas content au premier abord. La figure de la Vierge a été entièrement repeinte, et tout fait espérer que M. Portaels recueillera les fruits de ses efforts par le succès qu'obtiendra son fronton, lorsqu'il l'aura remanié selon son inspiration présente et d'après l'expérience qu'il a maintenant de la peinture murale.

—

CONCOURS DE 1853. — PROGRAMME.

Première question. — Quelles ont été, jusqu'à l'avénement de Charles-Quint, les relations politiques et commerciales des Belges avec l'Angleterre?

Deuxième question. — Faire l'histoire, au choix des concurrents, de l'un de ces conseils : le grand conseil de Malines, le conseil de Brabant, le conseil de Hainaut, le conseil de Flandre.

Troisième question. — Un mémoire sur la vie et les travaux d'Érasme, dans leurs rapports avec la Belgique.

Quatrième question. — Quelle influence la Belgique a-t-elle exercée sur les Provinces-Unies sous le rapport politique, commercial, industriel, artistique et littéraire, depuis l'abdication de Charles-Quint jusqu'à la fin du XVIIIe siècle?

Cinquième question. — Quel est le système d'organisation qui peut le mieux assurer le succès de l'enseignement littéraire et scientifique dans les établissements d'instruction moyenne?

L'auteur ne traitera pas les questions politiques qui se rattachent à la matière de l'enseignement, et il aura principalement en vue la partie de l'instruction moyenne qui prépare aux études universitaires.

Une somme de 600 francs a été ajoutée par le gouvernement au prix proposé par l'Académie pour cette question.

Sixième question. — L'éloge de Godefroid de Bouillon.

Deux prix sont proposés, l'un pour la littérature française, l'autre pour la littérature flamande. La classe aura surtout égard aux qualités du style.

Le prix de chacune de ces questions sera une médaille d'or de la valeur de six cents francs. Les mémoires doivent être écrits lisiblement en latin, français ou flamand, et seront adressés francs de port à M. Quetelet, secrétaire perpétuel, avant le 1er décembre 1852, pour la cinquième question, et avant le 1er février 1853, pour les questions 1, 2, 3, 4 et 6.

L'Académie exige la plus grande exactitude dans les citations; à cet effet, les auteurs auront soin d'indiquer les éditions et les pages des livres qu'ils citeront. On n'admettra que des planches manuscrites.

Les auteurs ne mettront point leurs noms à leur ouvrage, mais seulement une devise, qu'ils répèteront sur un billet cacheté, renfermant leur nom et leur adresse. Ceux qui se feront connaître, de quelque manière que ce soit, ainsi que ceux dont les mémoires auront été remis après le terme prescrit, seront absolument exclus du concours.

L'Académie croit devoir rappeler aux concurrents que, dès que les mémoires ont été soumis à son jugement, ils sont déposés dans ses archives, comme étant devenus sa propriété, sauf aux intéressés à en faire tirer des copies à leurs frais, s'ils le trouvent convenable, en s'adressant à cet effet au secrétaire perpétuel.

—

CONCOURS DE 1854.

La classe propose, dès à présent, les trois questions suivantes :

I. — Faire sommairement l'histoire des doctrines qui ont influé sur l'état social, principalement en Belgique, depuis le commencement du XVIe siècle jusqu'à nos jours.

II. — Faire l'histoire des divers chambres de rhétorique de la Belgique, en fixant, autant que possible, leur origine, en exposant leurs constitutions particulières, les ouvrages qu'elles ont produits, les hommes célèbres qui y ont été affiliés et l'influence qu'elles ont exercée.

III. — Faire l'histoire des anciens états d'une des provinces suivantes : Brabant, Flandre, Hainaut, Limbourg, Luxembourg ou Namur.

Les conditions sont les mêmes que pour le concours de 1853.

Fait à Bruxelles, dans la séance du 5 mai 1852.

Pour l'Académie.
Le secrétaire perpétuel. A. QUETELET.

—

Académie royale des beaux-arts de Bruxelles.

L'ouverture des classes de l'Académie royale des beaux-arts, pour l'année scolaire 1852-1853, est fixée au vendredi 1er octobre prochain, à 6 heures du soir.

Admission des anciens élèves. — Le recensement des anciens élèves se fera au secrétariat de l'Académie, rue de la Régence, les 7 et 8 septembre, de 7 à 9 heures du matin.

Cette formalité étant obligatoire aux termes du règlement, tout ancien élève qui néglige de la remplir dans le délai prescrit, perd sa place à l'Académie et, pour la récouvrer, est astreint aux mêmes conditions d'admission que les aspirants.

Admission des élèves aspirants. — Du 9 au 11 septembre inclus, de 7 à 9 heures du matin, on procédera, au secrétariat de l'Académie, rue de la Régence, à l'inscription provisoire des aspirants aux places disponibles.

De nouveaux élèves ne sont admis à l'Académie que jusqu'à concurrence des places disponibles après le recensement des anciens élèves.

Les aspirants doivent réunir les conditions suivantes :

1° Être âgés de 12 ans accomplis; 2° avoir été vaccinés ou avoir eu la variole; 3° savoir lire et écrire.

Ils justifieront de ces conditions en produisant au secrétariat de l'Académie les pièces suivantes : 1° leur acte de naissance; 2° un certificat de vaccination; 3° un certificat du commissaire de police de leur section, indiquant la rue et le numéro de la maison qu'ils habitent.

Tout aspirant mineur doit être accompagné de son père, de sa mère, ou d'un parent majeur qui les représente.

—

Par arrêté royal, les subsides suivants, pour édifices du culte, sont accordés :

Province d'Anvers : 15,000 fr. pour la restauration de l'église Notre-Dame, à Anvers; 10,000 fr. pour la restauration de la tour de Notre-Dame à Anvers; 20.000 fr. au conseil de fabrique de l'église de Saint-Joseph, pour la construction de l'église Saint-Georges, à Anvers; 5.000 fr. pour la restauration de l'église de Saint-Rombaut, à Malines; 12.000 fr. pour la restauration de la tour de la même église; 1,000 fr. pour la restauration de la tour de l'église Saint-Gommaire, à Lierre; 650 fr. pour la restauration du jubé de la même église.

Brabant : 857 fr. à l'église de N.-D. de la Chapelle, à Bruxelles, pour le pavement de la chapelle où des peintures murales ont été exécutées; 2.500 fr. pour la restauration de l'église de Saint-Jean-Baptiste, au Béguinage, à Bruxelles; 20,000 fr. pour la restauration de l'église des SS. Michel et Gudule, à Bruxelles; 20,649 fr. 53 c. à l'église de Ste-Marie, à Schaerbeek, dont 11,399 fr. 53 c. pour la bâtisse et 9,250 pour la toiture en cuivre de cette église; 2,000 fr. pour la restauration de l'église de Notre-Dame à Aerschot; 8,000 fr. pour la restauration de l'église de Saint-Pierre, à Louvain.

Flandre occidentale : 4.000 fr. pour la restauration de l'église de Saint-Martin, à Ypres; 1,250 fr. pour la restauration du jubé de l'église de Dixmude; 5.000 fr. pour la construction de l'église de la Madeleine, à Bruges; 750 fr. pour la restauration de l'église de Wervicq

Hainaut : 10,000 fr. pour la restauration de l'église de Sainte-Waudru, à Mons; 6,000 fr. pour la construction de meneaux aux fenêtres de l'église cathédrale de Tournay.

Province de Liége : 4,000 fr. pour la restauration de l'église de Sainte-Croix, à Liége; 8,000 fr. pour la restauration de l'église de Saint-Jacques, à Liége; 8,000 fr. pour la restauration de l'église de Saint-Martin, à Liége.

Limbourg : 12,000 fr. pour la restauration de l'église primaire de Tongres.

Luxembourg : 4,000 fr. pour la restauration de l'église de Saint-Hubert.

—

Le cours bisannuel de dessin appliqué au lever des plans et à la construction des machines, qui se donne au Musée de l'industrie, à Bruxelles, recommencera au mois d'octobre prochain. Les personnes qui désireraient être admises à le suivre sont priées d'en faire la demande par écrit au directeur, M. Jobard. Quelques connaissances préliminaires des principes du dessin usuel et des mathématiques, sont exigées.

—

On achève en ce moment à l'établissement Van den Branden, au faubourg de Schaerbeek, un des plus jolis et des plus importants ouvrages en fer qu'on ait faits en Belgique pour l'étranger, depuis quelque temps. Nous voulons parler de la serre commandée par le banquier Turtado-Hein, de Hambourg.

Le centre de la serre, formant un octogone, a 10 mètres de diamètre sur autant de hauteur, et paraît destiné aux palmiers ; les deux ailes, grandes nefs de 5 mètres de haut, ont ensemble un développement d'environ 27 mètres sur 7 mètres d'ouverture intérieure.

Le dessin de cet édifice, à la fois solide et gracieux, est d'un architecte de Hambourg, et reproduit dans les détails l'ornementation de l'époque de Louis XV.

L'église Saint-Michel, qui a été érigée par les révérends pères jésuites, dans la *rue du Poinçon*, et dont l'ouverture et la consécration ont eu lieu il y a quelques jours, est bâtie en forme de coupole, sans clocher ni clochetons ; les lanternes que l'on voit de l'extérieur et qui ressemblent à de petites tourelles, sont des jours de souffrance ménagés pour éclairer les galeries du jubé et les deux chapelles latérales. Huit colonnes, dont la base est en marbre noir, soutiennent le dôme principal, entre les huit nervures duquel sont figurées en relief des sculptures représentant, en face de l'autel, saint Michel terrassant le dragon ; devant la porte d'entrée, la Vierge Marie ; à droite et à gauche, saint Ignace de Loyola, le fondateur de l'ordre des Jésuites, et François Xavier, l'apôtre des Indes. Entre ces figures principales, des anges sont représentés supportant les cœurs de Jésus et de Marie, et les inscriptions I H S et S M R, Jésus et Marie. Le style des colonnes est du toscan orné en quelques endroits de feuilles d'acanthe qui sont le propre de l'ordre corinthien. Les quatre faces de la voûte de l'abside, dont la base est quadrangulaire, sont également ornées de sujets bibliques ou de souvenirs tirés de l'histoire de l'ordre. Le maître-autel est de la plus grande simplicité ; il est fait de marbre d'un bleu gris veiné de noir : sur le mur au qui règne derrière le tabernacle, un tableau représente l'archange saint Michel foudroyant l'ange rebelle. Deux autels semblables au premier, sauf le tabernacle, sont placés de chaque côté du premier, dans le cercle de la coupole : celui de gauche est dédié au culte du Sacré Cœur de Jésus, celui de droite à celui de la Vierge Marie.

Le jubé est également d'une grande simplicité ; une balustrade à colonnettes de bronze règne tout autour et en est l'unique ornement ; deux escaliers latéraux y conduisent, aboutissant aussi à des galeries supérieures réservées aux pères de la compagnie de Jésus. L'orgue est de petite dimension, mais le son de cet instrument est de la plus grande pureté ; son jeu est varié, sa puissance très-forte, et dans les touches graves surtout, il a des sons dont les vibrations ébranlent les vitres de la chapelle.

L'église de Saint-Michel est ouverte dès aujourd'hui au public : le culte s'y fera conformément aux prescriptions du diocèse de Malines ; seulement, il n'y aura ni sonneries, ni service de culte extérieur, du moins pour le moment.

Les élèves du collége assisteront à la messe et aux offices, dans deux galeries élevées, particulièrement disposées pour eux en amphithéâtre, des deux côtés de l'autel principal, et qui communiquent directement avec les salles d'exercices du collége.

Il n'y a pas de chaire de vérité dans la nouvelle église ; les sermons s'y feront comme dans l'ancienne chapelle du collége, du pied des marches de l'autel.

—

Dans le tirage au sort des tableaux de l'exposition de Mons, trois lots sont échus au Roi : le *mauvais Numéro*, par E. Dehenvel ; *Oiseaux suspendus*, par mademoiselle L. Voordecker, et une *Madelon friquet qui se brûle les doigts*, par M. Haseleer. Le département de l'intérieur a gagné deux tableaux : *le Troupeau traversant un pré*, par M Stocquart, et *Cantinière et officiers au camp*, par M. Kremer.

—

Les restaurations de la Grand'Place de l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles se complètent chaque jour et se font avec autant d'activité que d'intelligence.

—

La façade de la *Louve*, Grand'Place, est surmontée, depuis deux jours, de l'ornement qui la complète. C'est un phœnix, œuvre distinguée de M. le sculpteur Marchand. Il est en pierre blanche de Rochefort, qui se durcit à l'air, et qui pèse près de 1,000 kilogrammes

—

M. le sculpteur Jacquet travaille également au modèle de la statue équestre de Charles de Lorraine, qui doit être érigée au haut de la *Maison des Brasseurs*, sur la Grand'Place. Cette statue aura onze pieds de haut.

—

Nous avons vu, ces jours derniers, dans l'atelier de M. Guillaume Geefs, un des meilleurs bustes de ce statuaire. C'est celui de ce vertueux philanthrope de Stavelot, dont le nom est aujourd'hui gravé dans toutes les bouches et au fond de tous les cœurs : M. Ferdinand Nicolaï. Ce buste, d'une ressemblance frappante et l'un des meilleurs de l'artiste, doit être exécuté en marbre pour le conseil provincial d'Arlon, qui en a fait la commande. Une chose nous a frappé dans ce buste, et nous en avons fait immédiatement la remarque à M. Geefs : c'est l'espèce d'analogie qui existe entre l'aspect extérieur de ce portrait et les portraits connus de saint Vincent de Paul. Nous prions les physiologistes de vérifier le fait.

—

La pièce de M. Jules Guillaume, *André Vésale*, a été mise en vente il y a quelques jours ; nous en ferons une étude particulière.

—

Au-dessus de la principale entrée de la nouvelle caserne du Petit-Château, on vient de sculpter dans la pierre l'inscription suivante : « Caserne construite sous les auspices du roi Léopold par la ville de Bruxelles, 1848-1852. » On sculpte les armes de la ville dans les écussons qui surmontent les guérites de cette entrée.

—

On remarque depuis quelques jours sur le toit de l'hôtel de ville un simulacre en bois des dentelures qui en couronnaient jadis la crête, et qui ont été détruites il y a un certain nombre d'années, avec la plupart des ornements de la façade de ce grand édifice, qui a subi tant et de si cruelles mutilations. Cette façade est loin d'être aujourd'hui telle qu'elle était au xve siècle, telle que la représente une gravure de la fin du siècle suivant, antérieure au bombardement de la ville. A cette époque, les dentelures du toit, les rangées de statues qui garnissaient la façade, les niches élégantes qu'elles y occupaient, donnaient à l'édifice un caractère de richesse et de légèreté, qu'il a perdu, mais que l'administration actuelle se propose de lui rendre.

—

La musique sacrée, malheureusement peu cultivée de nos jours, trouve encore en Belgique de nombreux admirateurs, et parmi nos cités, aucune ville autant que Bruxelles, ne réunit plus d'artistes de talent qui peuvent contribuer au succès de ce genre de musique. On peut en effet citer en première ligne, MM. Robert et Evariste Van Maldegheim : par leurs compositions, comme par la publication d'une quantité d'œuvres remarquables, dans leur *Cœilia* ou leurs *Hymni sacri*, ils jouissent d'une réputation distinguée et prennent place parmi les célébrités en ce genre. Si l'on ajoute à ces circonstances le goût des Belges pour la musique sérieuse et l'estime qu'ils font de la musique allemande, on s'étonnera davantage que la musique d'église ne s'élève pas plus haut. On ne doit en chercher la cause que dans l'organisation des écoles en Belgique.

(*Urania.*)

—

M. Portaels a doté Vilvorde, sa ville natale, de deux panneaux religieux, exécutés dans l'église paroissiale.

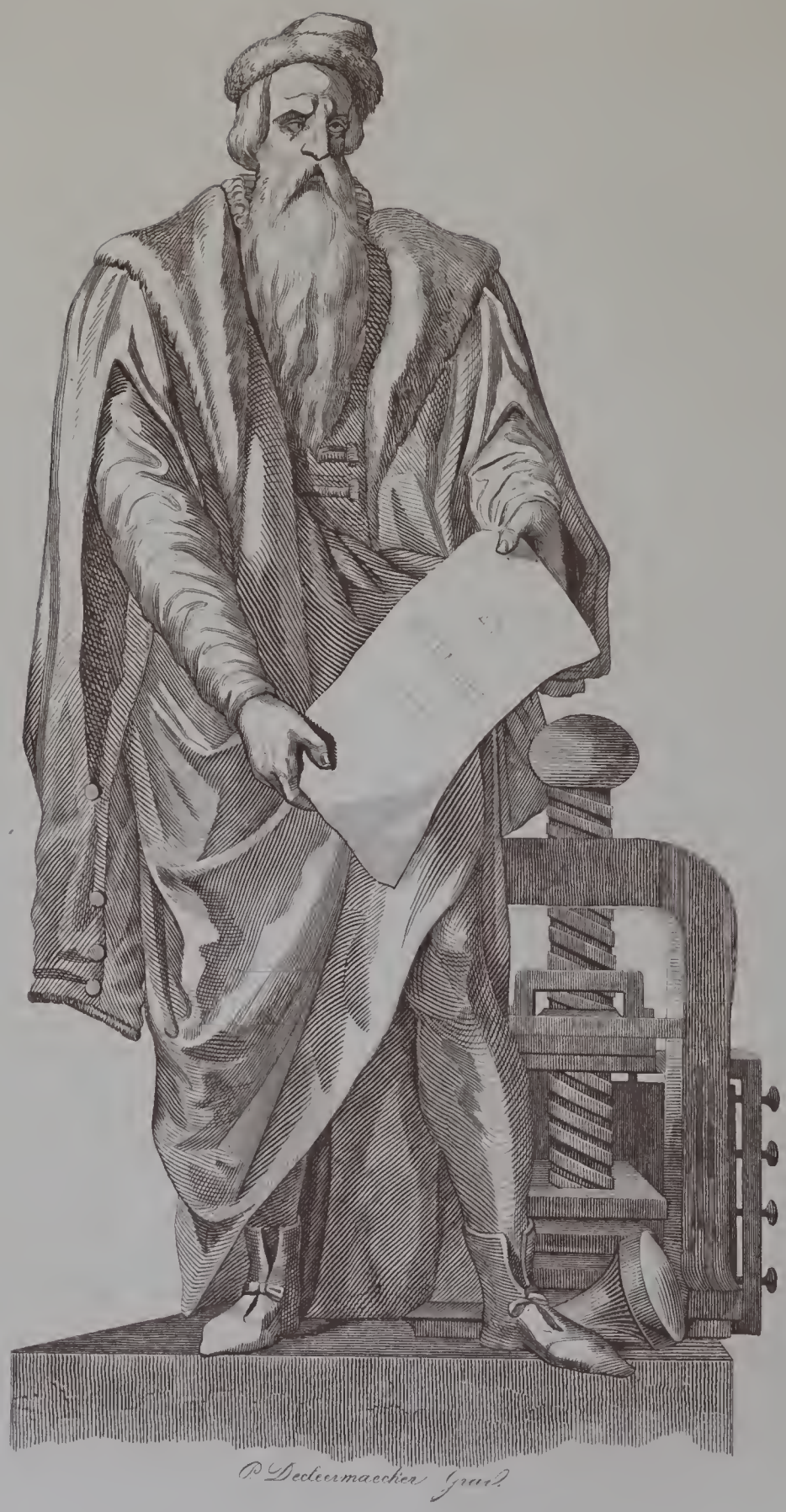
On assure que le centre du maître-autel sera orné d'une peinture dont M. Portaels ferait don à l'église où il a été baptisé. — L'autel de l'église paroissiale de Vilvorde est très-riche ; il a été consacré tout dernièrement par le cardinal-archevêque de Malines. Des peintures décorent la voûte et les murs du chœur de ce monument religieux.

—

Les artistes musiciens qui ont donné tout l'été des concerts au Parc sous la direction de M. Singelée, se sont cotisés pour lui offrir un souvenir de reconnaissance : ce sont deux magnifiques cachets de montre en or, dont l'un porte cette inscription : *A J.-B. Singelée, les artistes des concerts symphoniques*, que ces messieurs ont offerts à M. Singelée en reconnaissance du zèle et du dévouement dont il a fait preuve à leur égard.

—

On a découvert aux fêtes de septembre le tympan de l'église *Saint-Jacques-sur-Caudenberg*, retouché par M. Portaels. Nous en reparlerons.



GUTENBERG.

PAR DAVID D'ANGERS.

Statue existant à Strasbourg & inaugurée en 18[illegible]

PARTIE ARTISTIQUE.

JEAN DE LOUVAIN,

SCULPTEUR (1250).

L'histoire des arts en Belgique est incontestablement la partie la plus intéressante de l'histoire de la nation. Nos pères eurent à toutes les époques le génie et le goût des arts. C'étaient de grands architectes, de grands sculpteurs, de grands peintres. Leurs travaux excitaient l'admiration du monde. C'est par leurs productions artistiques qu'ils nous ont mérité un nom respectable parmi les races du globe. L'histoire de nos arts est l'histoire de la véritable gloire du pays. Ce travail est encore à faire. Cela est peu honorable à dire, mais cela est. On n'a rien de suivi, rien de complet sur nos arts. On possède d'excellents travaux sur nos architectes et sur nos peintres; mais on ne possède rien, ou peu de chose, sur nos sculpteurs, sur nos graveurs et sur nos calligraphes. Les matériaux à l'aide desquels on pourrait rétablir la mémoire de ces artistes sont rares et clairsemés. C'est une véritable bonne fortune lorsqu'on parvient à mettre la main sur le moindre nom de sculpteur, de graveur ou de calligraphe du moyen âge (*). Il faut en être d'autant plus attentif à ne rien laisser perdre.

L'artiste, dont nous venons de placer le nom en tête de cette notice, est tout à fait inconnu. Nul annaliste, nul biographe n'en parle. On n'a sur lui aucune espèce de renseignements. La date de sa naissance est l'époque de sa mort sont entièrement perdues. Il portait le nom de Jean l'Imager ou l'Ymager (*Johannes Imaginator*) et habitait la ville de Louvain avant l'année 1250. L'artiste avait vu le jour, selon toute vraisemblance, dans la grande commune brabançonne; si cette ville n'avait été son berceau, il se serait fait désigner, suivant l'usage de l'époque, par le nom du lieu de sa naissance. On ne connaissait pas d'autres noms de famille.

Louvain commençait alors à devenir la véritable capitale du duché de Brabant. L'industrie et le commerce y florissaient d'une façon éclatante et y entretenaient le bien-être et l'opulence. La commune se développait rapidement. On y construisait de nouvelles églises, de nouveaux couvents, de nouveaux hôtels. Les beaux-arts y venaient donc de plus en plus en honneur (**). Henri III, duc de Brabant (***), qui habitait alors le château de nos vieux comtes, s'y intéressait beaucoup. Ce prince avait une prédilection toute spéciale pour les lettres et les arts. Il cultivait lui même la musique et la poésie romane (*), et entretenait à sa cour plusieurs menestrels et trouvères. Gillibert de Berneville vivait dans son intimité, et le poëte-musicien Adenès le Roy lui était redevable de son éducation littéraire et artistique (**). Nous inclinons à croire que notre artiste partageait les faveurs du prince troubadour. L'opulence dont il jouissait milite en faveur de notre supposition. Il était peut-être son statuaire en titre.

Nous venons de le faire entendre : Jean le Sculpteur jouissait d'une certaine aisance. Un fait le démontre d'une manière sans réplique. L'artiste avait prêté de l'argent, conjointement avec Goswin van der Beken et Lambert de Glazemaker, à un certain Jean de Roode, demeurant à Louvain. C'était, selon toute probabilité, un gaillard qui aimait à dépenser, car il ne se piquait point de remettre les sommes avancées. Cependant les créanciers réclamaient, exigeaient leur argent. De Roode était dans l'impossibilité de satisfaire à leur désir, attendu qu'il n'avait plus rien. Il se trouvait donc dans une position peu favorable. La mère du jeune homme, Adelaïde de Roode, qui habitait au *Wiering* (***), se mêla de l'affaire. Elle lui céda toutes les propriétés qui devaient lui venir de droit après sa mort. Jean, de son côté, ne balança point : il chargea l'échevin Evrard van Oppendorp de la vente publique de ces diverses propriétés et de la liquidation de ses dettes ; la vente devait avoir lieu vers les Pâques 1251. Il délivra à cet effet une procuration au magistrat dont nous venons de rappeler le nom, en présence de Guillaume van den Calster et Gautier van Overloop, échevins, le 3 novembre 1250. L'acte de cette procuration est le seul document qui constate l'existence de Jean le Sculpteur. Nous le publions en note dans sa rédaction primitive (****). Les détails que l'on y observe, prouvent que notre artiste tenait un rang honorable dans la société (car un pauvre diable ne prête pas de l'argent), qu'il était enfin heureux selon le monde. L'acte prouve un fait plus important encore, savoir : que le sculp-

(*) Nous avons entretenu le Congrès de littérature néerlandaise, tenu à Bruxelles le 30 août 1851, de la rédaction d'une histoire de nos arts. *Voy. Handelingen van het nederlandsch letterkundig Kongres, gehouden te Brussel, den 30 oogst* 1851, Brussel, 1852, in-8°.

(**) Louvain comptait alors un calligraphe qui jouissait d'une certaine renommée. Il portait le nom de Renier l'Écrivain (*Renerius Scriptor*), et tenait déjà la plume en 1260. L'artiste exécuta en 1295 un missel pour l'abbaye de Parc. On le lui paya 3 livres 10 sous. Les comptes de la maison portent : « *Renerio Scriptori, pro missali scribendo*, 3 *lib.* 10 *st.* »

(***) Henri III régna de 1248 à 1261. *Voy. C. Butkens, Trophées de Brabant*, t. I, pag. 252-68.

(*) Voyez Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, et J.-F. Willems, *Oude-Vlaemsche liederen, ten deele met melodien*, Gent, 1846, p. 5-10.

(**) Voyez M. Paulin Paris, *Histoire littéraire de la France*, t. XX, pag. 675-718.

(***) Aujourd'hui *Wierinks straet* ou rue *Wierinks*.

(****) Noverunt universi quod Aleidis Rufa, de Wiringhe, reportaverit in manus domini (*fundi*?) usum fructum suum de bonis que per obitum suum contingere deberent Johanni, filio suo, et ipsa in exjudicata impositus est hereditario jure dictus Johannes, filius suus, per licentiam domini fundi et sententiam Scabinorum; post modum idem Johannes suportavit dicta bona et effecticavit et ipsi per juris ordinem in exjudicato impositus est hereditario jure, per licentiam domini fundi et per sententiam Scabinorum, Evrardus de Oppendorp, Scabinus Lovaniensis, ad opus Goswini de Rivo, Johannis Imaginatoris et Lamberti Fenestrarii, ut eadem bona vendantur infra proximum Pascha, et de pecunia inde perventura absolvantur dicti tres G. J. et L. (*Goswin, Jean et Lambert* ab obligatione debutorum quibus ipsi obligati sunt fide jusorie pro superadicto Johanne. Testes Wilhelmus de Calstris et Waltherus Overloop, Scabini Lovanienses. Datum feria secunda post festum omnium Sanctorum, Anno Domini M. CC. quinquagesimo (1250).

Cet acte, écrit sur parchemin, porte au dos : *Investitio Everardi de Oppendorp bonorum quorundam Alydis Rufe, de Wiringhe. Anno m.ij c l. in novembri.* Il est muni de deux sceaux, savoir : de celui de Gautier van Overloop et de celui de Guillaume van den Calster. Le premier porte la légende suivante : S. *Waltheri Overloop Scabinis Lovaniensis ;* le second : *S. Wilhelmi de Calstris Scabinis Lovaniensis.*

Ce curieux document repose aux archives de l'Abbaye de Parc près de Louvain. Nous l'avons copié avec le concours intelligent de M. le Prieur du lieu. Peu de personnes lisent aussi bien les écritures du moyen âge que ce respectable ecclésiastique.

teur tenait déjà le ciseau longtemps avant l'année 1250.

Nous ignorons jusqu'aux moindres détails sur ses travaux. L'église de Saint-Pierre de Louvain, qui ressemblait autrefois à un vaste musée de beaux arts (*), renferme encore un morceau de sculpture qui pourrait bien être de lui. C'est la tombe de Henri I, duc de Brabant, mort le 5 novembre 1235. Le travail est de la plus haute importance pour les annales de la sculpture belge. Il est exécuté en marbre bleu foncé et à huit pieds deux pouces de longueur et trois pieds et un pouce de largeur. La statue du duc y est sculptée en bosse. Le prince est revêtu d'une longue robe par-dessus laquelle se déroule le manteau ducal. Il a la tête ceinte d'une couronne de laurier, et tient dans la main droite un sceptre surmonté d'une fleur de lis : la gauche repose sur sa poitrine. La tête du duc gît sur un coussin placé entre deux anges à longues robes et qui portent des encensoirs à la main. Ce sont les archanges Michel et Raphaël. La pierre contre laquelle reposent les pieds du prince porte, du côté opposé, l'inscription suivante : ANNO : DNI : M : CC : XXXV : NONIS : SEPTEMBRIS : OBIIT : HENRICUS : QUARTUS : DUX : LOTHARINGIE : BONE : ET : PIE : MEMORIE (**). L'ensemble du monument suppose un artiste de conception et de goût ; mais les détails ont peu de souplesse. Ce n'est pas le talent qui manque ; c'est l'habileté d'exécution, la sûreté du ciseau.

Ce superbe mausolée se trouvait autrefois au milieu du chœur de l'église. Des marguilliers stupides le firent démolir vers la fin du siècle écoulé. La pierre principale servit à combler une fosse creusée par la chute d'une cloche dans le pavement de la grande nef de l'église. Mais en 1835, l'administration communale, alors sous la présidence de M. Guillaume van Bockel, fit entreprendre des fouilles pour retrouver le monument. On déterra la pierre principale, mais elle était profondément endommagée. Le mal sera réparé cependant. On s'occupe à l'heure qu'il est de la restauration complète du monument.

Butkens (***) et van Gestel (****) nous ont laissé des gravures de la tombe ducale ; M. le chanoine de Ram l'a fait reproduire, d'une manière plus exacte, d'après un ancien dessin qui est en sa possion (*****). Sa planche donne une idée précise de l'ensemble du mausolée.

M. de Ram, qui unit à des connaissances étendues le goût des investigations archéologiques, a fait des recherches pour connaître l'époque de l'érection du monument. Voici ce qu'il nous dit à cet égard : « Les recherches que nous avons faites concernant l'année à laquelle la tombe de Henri I a été construite, sont restées sans résultat ; il est hors de tout doute cependant qu'elle appartient au premier âge des mausolées, et qu'elle doit être considérée pour la Belgique comme un des plus anciens monuments de ce genre (******). » Il est fort probable qu'il a été élevé par les enfants du duc quelques années après sa mort. Les artistes étaient alors peu communs ; Jean le Sculpteur habitait tout juste Louvain. Voilà des raisons plus ou moins suffisantes pour lui attribuer cet ouvrage.

L'église de Saint-Pierre renferme encore un autre morceau de sculpture du XIIIe siècle qui n'est pas dépourvu de mérite. C'est la tombe de l'épouse de Henri I, Mathilde de Flandre, et de sa fille, Marie, épouse de l'empereur Othon IV, morte en 1260 (*). Mais ce monument semble appartenir au ciseau d'un autre artiste. Le style en décèle en tout cas une époque plus moderne. L'art y est visiblement en progrès. Il pourrait être d'un élève jadis fameux de Jean de Louvain (**).

L'artiste vivait en 1250. Était-il déjà avancé en âge à cette époque ? était-il marié ? avait-il des enfants ? Dans quelle rue, dans quelle maison habitait-il ? On voudrait savoir tous ces détails. Mais comment ? Rien ne nous reste de lui. Sa famille est éteinte, sa demeure détruite, sa tombe perdue. La poussière du grand homme roule peut-être sur l'haleine des vents comme celle des Van Eyck et de tant d'autres illustres enfants de la patrie !

On possède maintenant son nom et l'époque de son existence. Il faut espérer que l'on découvrira par la suite de nouveaux renseignements qui jetteront du jour sur son histoire. Nous recommandons le sculpteur Jean de Louvain à l'attention de tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de nos arts.

EDWARD VAN EVEN.

Louvain, le 24 septembre 1852.

(*) Voyez *Les artistes de l'hôtel de ville de Louvain* ; Louvain, 1852, pag. 174.

(**) A l'entour, sur le bord de la table qui supporte le corps du prince, se trouve une autre inscription qui forme sept vers. On la trouve dans Butkens, t. I, pag. 202.

(***) Ouvrage cité pag 201.

(****) *Historia archiepiscopatus Mechelinensis*, 1725, in-fol°, pag. 151.

(*****) Voyez *Recherches sur les sépultures des ducs de Brabant à Louvain*. Bruxelles, 1845, in-4°, dans les *Mémoires de l'Académie de Bruxelles*, t. XIX.

(******) Ouvrage cité, pag. 10.

(*) On a longtemps cru que cette tombe, qui est taillée en pierre de touche, avait été érigée à la mémoire des duchesses Marie et Mathilde, les deux épouses de Henri I. Mais on était dans l'erreur. M. de Ram a rectifié la méprise. Voyez son ouvrage cité, pag. 14-16.

(**) La tombe du duc Henri III et d'Alix de Bourgogne, son épouse, qui se trouvait autrefois dans l'église de Notre-Dame des Dominicains, et qui doit avoir été érigée vers 1274, prouve que la sculpture avait fait des progrès notables à Louvain pendant un espace de 40 ans. Il nous reste des fragments de ce superbe mausolée.

STATUE DE GUTENBERG A MAYENCE,

PAR DAVID (D'ANGERS.)

David (d'Angers) est un des hommes que la proscription cruelle du deux décembre a atteints.

On n'en connaît pas les causes ; car David n'est pas un tribun fougueux ni un homme redoutable, politiquement parlant ; c'est un artiste considérable, dont toute la vie s'est bornée à faire le bien et à construire sa réputation à coups de chefs-d'œuvre. Quand David s'est mis sur les rangs pour aller à l'ancienne chambre des représentants, ne croyez pas que ce soit par orgueil ni par ambition ; il y est allé pour défendre les intérêts de l'art abandonné à la merci de l'industrialisme et de l'égoïsme de tous. Chaque fois qu'il a élevé la voix à la tribune, ça été pour redresser un abus, faire réparer une injustice ; aujourd'hui, il expie dans l'exil sa trop grande foi dans l'art et sa trop grande confiance dans l'avenir.

David d'Angers est un des artistes qui ont le plus produit ; il est le Thorwaldsen de l'art français. Il y a très-peu

de villes qui n'aient une statue, un buste ou un groupe à montrer avec orgueil. Francfort est du nombre de ces cités privilégiées, et la gravure que nous donnons dans cette feuille est la reproduction de l'une des plus belles œuvres de ce statuaire célèbre.

Examinons un peu ce qu'était l'homme dont il a saisi le type avec un caractère si puissant de vérité et d'inspiration.

GUTENBERG (JEAN ou HENNE), dont le nom s'écrit aussi improprement *Guttemberg*, généralement regardé comme l'inventeur de l'art de la typographie, naquit à Mayence vers l'an 1400. Par son père, il appartenait à une famille patricienne qui, dans ce temps où les noms de famille n'étaient pas encore d'un usage général, avait pris, d'une terre qu'elle possédait, le nom de *Gensfleisch*; celui de *Gutenberg* était emprunté à une maison qui provenait peut-être de la mère de Jean, dont la famille était aussi patricienne. Jean Gutenberg signait habituellement Henne Gensfleisch, dit de Sorgenloch ou Sulgeloch. Des discordes civiles l'ayant fait fuir de sa ville natale, dont plusieurs nobles familles venaient d'être expulsées, il se retira à Strasbourg, où il vivait depuis 1423 ou 1424, lorsqu'en 1436 il forma une société avec André Dryzehn ou Drytzehen, Jean Riffl et André Heilman, bourgeois de cette ville, alors libre et impériale, en s'engageant à leur découvrir des secrets importants qui devaient assurer leur fortune. La mort d'André Dryzehn, chez lequel était établi le laboratoire commun, et le procès qui s'ensuivit, firent échouer l'entreprise. Nicolas Dryzehn, voulant succéder à son frère André dans l'entreprise et la connaissance des secrets de son associé, intenta un procès à Gutenberg en 1439, procès dont Schoepflin, le célèbre historiographe, a retrouvé et publié, en 1745, les actes. Les témoins qui comparurent alors dit Lambinet, (*Origine de l'Imprimerie*), attestent le génie inventif de Gutenberg. Les témoins interrogés ont parlé de *presses*, de *pierres*, de *formes* et autres objets tenant à l'imprimerie. Malheureusement, les actes de la justice de Strasbourg, par la raison toute simple que les témoins n'étaient pas du secret, ou ne voulaient pas le trahir, jettent bien peu de lumière sur la véritable nature des opérations qui faisaient la part principale de Gutenberg dans le contrat de société; mais au moins attestent-ils que les premiers essais tentés par le Mayençais eurent lieu dans cette ville, qui, d'après cela, passe justement pour l'un des premiers berceaux de l'art typographique. Il paraît que c'est en 1443 que Gutenberg quitta Strasbourg : la même année, il loua une maison à Mayence; et quoique son nom figure encore, en 1444, sur le rôle des contributions de sa ville d'adoption, peut-être néanmoins était-il déjà de retour dans cette ville qui l'avait vu naître. Il conclut en 1450, avec Jean Fust, riche orfévre de cette ville, un traité par lequel Fust s'engageait à fournir l'argent nécessaire pour établir un grand atelier typographique où l'on commença bientôt à imprimer la fameuse Bible latine dite *aux 42 lignes*, sans date (1462) ni nom de lieu ni d'imprimeur, mais dont on sait qu'il mit cinq ans à terminer les 2 vol. in-folio composés de près de 650 feuillets. Dans un acte notarié, encore existant, de 1555, il est fait mention de ce traité, dont il résulte que Gutenberg possédait un art bien plus avancé que celui qu'on pratiquait déjà depuis longtemps, et qui avait servi à différentes impressions de livres latins, hollandais et autres, puisque autrement l'on n'aurait pas consacré à son exploitation les capitaux qu'il y risqua. Le 6 novembre de la même année, cette société était dissoute; Fust réclama les avances qu'il avait faites, porta l'affaire en justice, et resta possesseur de l'imprimerie, qu'il exploita alors avec Pierre Schoeffer de Gernsheim. Ce dernier, son gendre, perfectionna la fonte des caractères au point qu'on peut l'en regarder comme l'inventeur. Dépouillé de sa presse, J. Gutenberg, avec l'aide de Conrad Hummer, syndic de Mayence, ne tarda pas à en remonter une autre, de laquelle est sorti vraisemblablement l'ouvrage intitulé *Hermanni de Saldis speculum sacerdotum*, in-4°, sans date ni nom de lieu ni d'imprimeur. Quelques auteurs attribuent aussi à cette imprimerie quatre éditions de l'abrégé de grammaire de Donat, que d'autres attribuent à Fust et Schoeffer, de même que le psautier de 1457, véritable chef-d'œuvre typographique, le *Rationale divinor. Officiorum* de Durand ou Duranti, en petit texte, 1459, et le *Catholicon* de Janua, in-folio, 1460; mais M. Fischer revendique expressément pour Gutenberg deux des Donat et le *Catholicon*. Son imprimerie subsista jusqu'en 1465. En vertu d'un diplôme d'Alphonse II, électeur de Mayence, du 18 janvier de cette année, Gutenberg fut reçu au nombre des gentilshommes de la maison de ce prince et gratifié d'une pension. Il est probable qu'il abandonna dès lors l'exercice de son art devenu incompatible avec sa nouvelle dignité; peut-être le céda-t-il à ses derniers collaborateurs. Gutenberg mourut en février 1468, et fut enterré à l'église des Récollets franciscains, où Adam Gelth érigea à sa mémoire une pierre sépulcrale en marbre. La ville de Strasbourg a érigé, en 1840, un monument à la mémoire de Gutenberg.

(*Voir la planche jointe à cette livraison.*)

FÊTES DE LOUVAIN.

Notre mission n'est pas de nous occuper de ce qu'ont été les festins, les bals et les réjouissances de toutes sortes qui ont eu lieu pendant les journées que LL. Majestés ont passées à Louvain; nous n'avons qu'à parler de l'exposition artistique et des fêtes qui se rattachent à cette solennité. Cette exposition est la première que Louvain inaugure dans ses murs; elle ne pouvait l'être d'une manière plus digne, plus grandiose et surtout plus patriotique. Nous devons dire que pour une exposition de province, elle est même très-considérable.

Après la réception officielle de tous les corps constitués de la ville de Louvain, S. M. le roi et LL. AA. RR. se sont rendus à l'exposition de tableaux ouverte aux Halles par les soins de la *Société des Beaux-Arts*. Le bâtiment des Halles est le local de l'Université. On y remarque une magnifique salle de bibliothèque et la salle rectorale dans laquelle se trouvent les portraits de toutes les illustrations de cet antique établissement.

L'exposition est au rez-de-chaussée. Elle se compose de 250 numéros, chiffre vraiment considérable. Sans rien renfermer de bien saillant, elle offre aux amateurs des tableaux d'une foule d'artistes recommandables, tels que MM. Verboeckhoven, Mathieu, Kindermans, Linnig, Denoter, Roffiaen, Ch. Wanters, Woutermaertens, Van Schendel, Kremer, Van Severdonck, Verheyden, Genisson,

Tavernier, Leroy, Taymans, Wallays, Voordecker, Bovie, Roberti, de Cock, Mme Geefs, Vervloet, et une foule d'autres dont le nom nous échappe. Les sculptures de MM. Geerts et Sterckx, dont je ne parlais hier que d'après ouï dire, sont réellement fort remarquables. Le groupe de M. Geerts range cet artiste parmi nos statuaires de premier ordre. Le début de M. Sterckx est une œuvre d'une exécution grande et hardie qui donne les plus brillantes espérances. Son *Ambiorix* nous a rappelé le *Bodwognat* de M. Ducaju, qui était également un premier succès, et a été suivi depuis de plusieurs autres non moins mérités.

Le Roi et ses augustes enfants ont été reçus, à l'entrée du Salon, par la commission dont le président, M. l'échevin Marguery, a prononcé le discours suivant :

« Sire,

« La Société pour l'encouragement des beaux-arts comptera désormais dans son existence une journée mémorable.

« Créée depuis un an à peine, elle n'eût osé espérer, sans le concours de circonstances exceptionnelles, d'ouvrir sa première exposition sous d'aussi favorables auspices. Il fallait pour nous procurer l'honneur de recevoir Votre Majesté, qu'elle daignât répondre au vœu unanime de la population louvaniste en honorant de sa visite une ville où tous les cœurs battent de joie et d'enthousiasme en recevant le roi qui depuis vingt-deux ans assure à la Belgique la paix et la liberté.

« Être visité par Votre Majesté, dont la protection éclairée ne manque jamais aux arts, est pour les exposants un bonheur inappréciable. C'est pour la Société un honneur qu'elle s'efforcera de mériter en se donnant pour but de maintenir les arts dans une sphère digne de votre approbation, de les conserver dans une voie qui les fasse briller avec éclat et rappeler à la postérité un règne de bonheur et de splendeur.

« Permettez, Sire, à la Société pour l'encouragement des beaux-arts, de vous exprimer la profonde reconnaissance pour la faveur dont la famille royale daigne la combler. »

Les cris de *Vive le Roi! Vive la famille royale!* ont répondu à ce discours. Le Roi a remercié en quelques mots M. Marguery des sentiments qu'il lui avait exprimés, et a fait ensuite le tour des salons.

S. M. et les princes se sont rendus de là à l'exposition agricole, ouverte au Vieux-Marché.

Voici le discours adressé au Roi à son entrée par M. le baron d'Udekem, président de la commission :

« Sire,

« En daignant vous arracher pour un moment aux affectueuses acclamations d'un peuple dont vous êtes l'idole, pour visiter ces paisibles salons, vous nous donnez un nouveau gage de la haute sollicitude que vous portez au premier et au plus précieux de nos intérêts : l'intérêt agricole.

« Permettez-moi, au nom de la Société dont j'ai l'honneur d'être l'organe et le président, de vous exprimer la profonde et respectueuse gratitude que nous inspire une pareille condescendance de la part de Votre Majesté. Les intérêts agricoles, Sire, rien ne leur a manqué pour étendre incessamment leur utile et gracieux empire : ni le soleil qui les féconde, ni la paix qui les cultive.

« La Providence ne s'est pas bornée à les préserver des tempêtes du ciel, elle vous a chargé de leur épargner les tempêtes de la terre, et l'histoire dira comment vous avez su remplir cette sainte et glorieuse mission à une époque où la plupart de nos voisins voyaient des ruisseaux de sang envahir leurs sillons désolés.

« Elle tressera d'épis et de roses la couronne qu'elle vous destine, et nos bénédictions ne font que la devancer lorsqu'elles élèvent au-dessus des règnes les plus splendides, votre règne, Sire, qui aura bientôt un quart de siècle, sans coûter à la Belgique ni une larme ni une liberté.

« Messeigneurs, Madame,

« Le peuple belge a l'habitude de vous comprendre dans les hommages qu'il adresse à votre auguste père, et c'est justice. Les rejetons participent à l'essence de l'arbre. Ils perpétuent ses destinées, et les fruits qu'ils promettent à nos enfants ne sont ni moins doux ni moins précieux que ceux dont-il nous est donné à nous-mêmes de savourer le suc et les parfums.

« *Vive le Roi! Vive la famille royale!* »

Le Roi, après avoir remercié M. d'Udekem, a examiné les principaux produits exposés. Il s'est également entretenu avec plusieurs dames, parmi lesquelles nous avons remarqué Mme Vandenberghe de Binckum ; puis S. M. et les princes sont sortis pour se rendre à la galerie de tableaux de M. Vandersehrick.

Celui-ci avait fait de grands préparatifs pour recevoir S. M. En entrant, on entendait un orchestre invisible exécuter des morceaux d'harmonie; au-dessus des portes de la cour se trouvaient des inscriptions patriotiques, comme celle-ci : *Le sceptre entre ses mains est un vert olivier*; *gloire au père de la patrie*; puis ces vers :

Honneur aux rejetons de l'arbre dynastique
Que planta le congrès au cœur de la Belgique.

Le Roi passe par les salons pour arriver ensuite dans le jardin, où sous un berceau de feuillage tressé par la nature se cache un nouvel orchestre qui exécute l'air national. Au-dessus se trouve cette inscription : *O toi par qui règne l'heureuse paix, sois le bienvenu des Muses qui habitent ce bocage.*

Une longue inscription latine, rappelant la visite du Roi, a été gravée en lettres d'or à l'entrée de la magnifique collection de M Vandersehrick.

Le Roi a longuement admiré les magnifiques toiles qu'elle renferme. — Je réserve pour plus tard une rapide revue de cette galerie de chefs-d'œuvre.

Après cette visite qui s'est terminée vers quatre heures, il n'y avait plus rien au programme jusqu'à l'heure du banquet. Il a commencé à six heures et demie, et s'est passé sans incidents.

VARIÉTÉS.

Nouvelles des arts et de la littérature.

On lit dans l'*Écho de Bruxelles*.

« M. l'architecte et ingénieur civil Anciaux, capitaine d'état-major pensionné, vient d'adresser au Roi un projet pour l'église à ériger à Laeken en commémoration de feu S. M. la reine. Ce projet, en style roman-byzantin, que son auteur avait destiné au concours, mais qu'il n'a pas pu terminer dans le délai voulu, se distingue par la nouveauté et la beauté du plan, non moins que par son caractère imposant et grandiose. Trois amples nefs y précèdent un magnifique chœur circulaire et en dôme qui s'élève au-dessus d'une crypte royale. Cette crypte, par ses dimensions, présente elle-même l'apparence d'une véritable église : elle a 30 mètres de diamètre sur 10 de hauteur. Dans presque tous les projets du concours cette partie essentielle de l'édifice est tracée sur une trop petite échelle. M. Anciaux a eu aussi l'heureuse idée d'entourer extérieurement le chœur d'un péribole construit en contrebas et destiné à servir de sépulture aux hommes qui, par des services éminents rendus au pays dans des fonctions publiques, ou par le lustre que leurs travaux auraient répandu sur la Belgique, seraient jugés dignes de cet honneur.

» Nous ne doutons point que le gouvernement ne prenne ce projet en sérieuse considération, car dans le jugement qu'il a été appelé à rendre, le jury du concours n'avait pas à s'occuper de la question de l'exécution du monument projeté ; sa tâche se bornait, d'après le programme, à désigner les projets qui remplissaient le mieux les conditions exigées par ce dernier. »

Nous sommes d'accord avec l'*Echo de Bruxelles* quant à la mission qu'avait le jury ; mais il n'en est pas moins vrai que si l'on devait prendre un plan en dehors du concours, ce n'était pas la peine de l'établir. Tant pis pour ceux qui ne se sont pas présentés.

Le plan de M. Poelaert ayant été jugé le meilleur, il nous semble qu'il n'y a pas à en chercher d'autres, sauf quelques modifications que l'exécution rendra peut-être nécessaires; il est indubitable, puisque la commission l'a choisi, qu'il remplit les conditions voulues et déterminées par le programme : Sinon, elle aurait dû remettre le concours et ne pas décerner de prix.

Les prix distribués par l'Académie des beaux-arts de Mons ont été répartis ainsi qu'il suit :

Peinture d'après nature. — Il n'y a pas eu de concours cette année.

Dessin d'après nature. — Premier prix, Louis Hoyaux, de Mons; deuxième id., César-Auguste Fleurynck, de Dunkerque; troisième id., Victor Cart, de Mons.

Dessin d'après l'antique. — Premier prix, Clément Caillaux, de Nimy; deuxième id., Laurent Joncret, de Thuin; troisième id., Adolphe Hucq, de Mons.

Sculpture-modelage. — Cours supérieur. (Figures.) — Premier prix, Louis Verquin, de Mons; deuxième id., François Coquelle; id

Cours inférieur (Ornements.) — Premier prix, François Petit, de Mons; deuxième id., Félix Souci, id.

Composition d'histoire. — Prix unique, Charles Ronfort, de Mons.

Anatomie pittoresque. — Il n'y a pas eu de concours cette année.

Proportions de l'homme. — Prix unique, Laurent Joncret, de Thuin.

Perspective et géométrie. — Prix unique, Laurent Joncret, de Thuin.

Figure-estampe.—Premier prix, Antoine Cart, de Mons; deuxième id., Albéric Fontaine, d'Hyon.

Grande tête —Premier prix, Léopold Lecocq, de Thulin; deuxième id., Wilfrid Brasseur, de la Bouverie.

Tête moyenne. — Premier prix, Desiré Besin, de Quévy-le-Grand; deuxième id., Oscar Carez, de Mons.

Architecture. — Cours supérieur. — Premier prix, Victor Dupont, de Mons; deuxième id., Henri Castegnier, id.; troisième id.; François Philippe, de Bavay.

Cours inférieur. — Premier prix, Auguste Moreau, de Quatregnon; deuxième id., Florimond Brichand, de Mons.

Les compositions des élèves seront exposées à la salle Saint-Georges, à l'hôtel de ville, les 17, 18 et 19 août, de dix à une heure.

—

Au grand concours de peinture qui a eu lieu à Anvers, la Flandre occidentale s'est particulièrement distinguée.

Le jury était composé de MM. le comte de Beauffort, inspecteur des Beaux-Arts, président; E. Van der Belen, chef de la division des Beaux-Arts, secrétaire; baron Wappers, directeur de l'Académie d'Anvers; Verschacren, professeur à l'Académie d'Anvers; Vieillevoye, directeur de l'Académie de Liége; Mathieu, directeur de l'Académie de Louvain; de Keyser, peintre à Anvers; Navez, directeur de l'Académie de Bruxelles.

Le premier prix (dit de Rome) a été décerné à M. Ferdinand Pauwels, d'Eeckeren.

Le second prix, consistant en une médaille d'or, à M. L. Vermote, de Courtrai.

M. D. Mergaert, de Cortemarcq, a obtenu une mention honorable.

—

Le jury pour le jugement du concours de sculpture à Anvers a décerné le premier prix au n° 1, portant pour devise : *Ma ville natale.* Le sujet donné aux concurrents était *saint Jean-Baptiste au désert.* Le jugement a été rendu à l'unanimité des membres présents. C'est M. Jaquet, cadet, auteur des *Petits maraudeurs,* exposé à Anvers, qui vient de remporter cette distinction.

Le prix d'architecture classique a été décerné à M. Hippolyte Bernard, de Wavre, et celui d'architecture gothique à M. Jean Dero, d'Anvers.

—

L'exposition des beaux-arts d'Anvers continue d'attirer dans ses murs un grand nombre d'étrangers. Elle aura d'ailleurs pour les artistes d'heureux résultats; bon nombre de tableaux, en effet, ont trouvé des amateurs. La commission, de son côté, a fait déjà de nombreuses acquisitions pour les souscripteurs; dans la semaine qui vient de s'écouler, elle a encore affiché plus de dix objets, parmi lesquels nous avons remarqué, surtout, le joli tableau de M. Ch. Tschaggeny, deux plages hollandaises de M. Moerenhout et de M. Verveer, une charmante statue en marbre de M. Vandenkerckhoven. Voilà, si nous ne nous trompons, environ quarante lots, dus presque tous à des maîtres de premier mérite.

L'exposition se fermera définitivement le dimanche 19 septembre au soir. (*Précurseur.*)

—

Par arrêté royal, il est accordé aux Académies et écoles de dessin ci-après désignées, pour être remises aux élèves qui se seront le plus distingués pendant l'année scolaire 1851-1852, les médailles suivantes :

1. A l'Académie de dessin, de peinture et d'architecture d'Ypres, neuf médailles, dont trois en vermeil, deux grandes et quatre petites en argent;
2. A l'Académie de dessin de Nieuport, quatre médailles en argent, dont une grande et trois petites.
3. A l'Académie de dessin et d'architecture de Courtray, huit médailles en argent, dont trois grandes et cinq petites;
4. A l'Académie de dessin et d'architecture de M. Menin, six médailles en argent, dont une grande et cinq petites;
5. A l'Académie de dessin et d'architecture de Furnes, sept médailles en argent, dont deux grandes et cinq petites;
6. A l'école de dessin de Wervicq, trois petites médailles en argent;
7. A l'école de dessin de Dixmude, trois petites médailles en argent;
8. A l'Académie de dessin et d'architecture de la ville de Poperinghe, six médailles en argent, dont une grande et cinq petites.

—

Un disciple de M. Corr, professeur à l'Académie royale d'Anvers, M. Van Reeth, vient de s'élancer encore dans la carrière et y débute brillamment. Dans une planche, gravée d'après Leys et représentant une piquante scène d'atelier, il a su rendre avec beaucoup de talent l'effet et le magique clair-obscur qui caractérisaient l'œuvre du célèbre peintre anversois. M. Van Reeth est d'Anvers.

—

L'Académie de Louvain, dirigée par un habile professeur, M. Mathieu, a eu aussi son concours et sa distribution de prix. Le même jour, M. Vanderschrick, amateur distingué et protecteur éclairé des beaux-arts, a réuni les membres du jury en un splendide banquet. Parmi les convives, on remarquait MM. Roelands, de Man, Bergmans, architectes; Guillaume et Joseph Geefs, sculpteurs; Hunin, Verschueren, Van Regemorter, Cremer, Genisson, peintres; MM. les professeurs et secrétaires de l'Académie; le baron d'Udekem.

—

Gand. — On sait que l'on procède en ce moment à la démolition de la porte de Saint-Lievin. Dans l'une des tours, on vient de trouver plusieurs pierres sculptées, et entres autres une pierre hexagone, sur laquelle se trouvent sculptés la tête du patron de Gand et un lion. Ces pierres ont été transportées hier à la vieille abbaye de Saint-Macaire.

—

Nous avons déjà eu l'occasion de parler de M. Regnier et de sa découverte; nous y reviendrons, parce que nous trouvons que cet artiste abuse un peu de la *palme du martyr.* Voici toujours, en attendant, la note que nous trouvons dans ce journal.

Une révolution se prépare dans l'art de la peinture. Un de ces hommes patients, pour qui les travaux pénélopiens n'ont rien d'effrayant, M. Regnier de Gand a découvert que le défaut capital des peintures modernes (la prompte altération, vers le noir surtout) provient de ce que l'emploi des couleurs, au lieu d'être sobre comme au temps de Rubens et Van Dyck, est devenu si compliqué et si en dehors de tout principe, que ces couleurs réagissent l'une sur l'autre et que le tableau présente, après quelques années, un aspect tout différent de celui que l'artiste lui avait donné.

De longs travaux de chimie et d'optique ont conduit l'ingénieux Flamand à constater que Rubens, son compatriote, n'employait que *six couleurs;* M. Regnier a retrouvé ces six couleurs, et en les mélangeant en diverses proportions, il reproduit tous les tons des chefs-d'œuvre des maîtres de cette grande époque.

M. Horace Vernet fait grand cas de la découverte des six couleurs primitives, et la Belgique, dont l'accueil malveillant a décidé M. Regnier à venir chercher des juges à Paris, paraît adopter les travaux de ce savant qui, jusqu'à présent, n'avait pu être prophète dans son pays. Voici ce que l'un des chefs de l'école flamande lui écrivait récemment :

« Depuis mon retour de Paris, j'ai commencé à faire l'essai de la ma-
» nière de peindre que vous m'avez indiquée. Cette manière de procéder
» m'a paru présenter plusieurs avantages notables. Désirant commencer
» un tableau de grande dimension pour compléter mes essais, je viens
» vous prier de m'envoyer vos couleurs préparées, etc.—Baron Gustave
» Wappers. »

Un certain nombre d'artistes font au Musée des copies d'après le principe des six couleurs primitives. et il y a quelques jours, une commission nommée par l'Académie s'y est rendue pour comparer et faire un rapport sur ce sujet dont le corps savant est saisi.

—

Nous apprenons que S. M. la reine d'Angleterre vient de faire l'acquisition de trois tableaux qu'elle avait remarqués au salon d'Anvers, lors de sa dernière visite. Les œuvres qu'elle a fait acheter sont :

Le n° 532 du catalogue, *la Famille,* par M. Van Lerius, d'Anvers.

Le n° 307, *l'Approche de l'orage dans les montagnes, près de Herdingerfiord* (Norwége), par M. A. Leu, de Dusseldorf.

Le n° 355, *les Apprêts d'une promenade à cheval,* par M. Jos. Morenhout, de La Haye.

Un grand nombre d'autres tableaux de notre exposition ont été vendus pendant ces derniers jours, entre autres la *Tête d'Arabe,* par M. Léon Cogniet, de Paris. (*Journal du Commerce.*)

—

On écrit d'Eyseringen : « S. A. R. l'Infante d'Espagne et ses aimables enfants viennent d'offrir une robe très-richement brodée en or et ornée des armes royales d'Espagne, à la sainte Vierge qui est honorée dans l'église d'Eyseringen. On sait que la princesse habite dans cette commune la superbe campagne des demoiselles de Neufcour. »

—

Nouvelles étrangères.

Italie. — En partant de Naples pour Milan, et de là pour l'Angleterre, M. le duc d'Aumale a laissé l'ordre de vendre la belle galerie de tableaux de feu son beau-père le prince de Salerne. Le mauvais état de la succes-

sion paraît être la cause de cette pénible mesure. La galerie du prince défunt était une des plus belles de l'Italie, et sa vente ne peut manquer d'attirer de nombreux amateurs.

—

Une œuvre musicale d'un genre nouveau passionne en ce moment la société romaine. Un vieux maître, un de ces hommes dont les cheveux ont blanchi sur les livres de la science, Pietro Raimondi, a eu l'idée gigantesque de composer trois oratorios qui peuvent être exécutés ensemble et séparément, sans que, dans les parties, il y ait la moindre confusion ou la moindre lacune. Ils sont enchaînés avec un tel art et se détachent si clairement, que l'oreille saisit sans se fatiguer le chant et le travail de chaque partie. Ces trois oratorios ont pour titre *Joseph*, *Putiphar* et *Jacob*. C'est le mois dernier que cette vaste composition a été entendue pour la première fois au théâtre Argentino à Rome. D'abord *Putiphar* et *Joseph* ont été exécutés tour à tour, chacun par cent artistes ou amateurs; puis, les deux oratorios se sont unis à celui de *Jacob*, qui avait aussi cent exécutants, plus cinq harpistes; et malgré des rhythmes, des mouvements contraires et des mélodies différentes marchant d'accord, il y avait une homogénéité parfaite dans l'ensemble. C'était un spectacle des plus émouvants.

—

La 1re représentation a commencé à 6 heures du soir et n'a fini qu'à deux heures du matin. A la fin de la représentation, le vieux maestro, tout haletant, est venu se jeter dans les bras de Colini qui lui avait fait éprouver les émotions les plus vives dans *Jacob*. Sept fois de suite le peuple s'est précipité au théâtre pour entendre cette œuvre colossale.

—

On écrit de Turin : Le monument que la nation piémontaise élève au roi Charles-Albert, auteur de la constitution qui régit le pays depuis quatre ans, est aujourd'hui décidé. Un concours va être ouvert pour la statue équestre de ce grand monarque. Sept artistes seulement, pris parmi les plus célèbres en Europe pour ces sortes de travaux, seront appelés à y prendre part. Ce sont MM. de Nieuwerkerke, de Paris; Louis Rochet, également de Paris; Rauck, de Berlin; Tenerani, de Florence; Schwanthaler, de Munich; Marochetti, actuellement à Londres, et un jeune sculpteur piémontais, M. Pierrotti.

La somme que l'on destine à ce monument national s'élève, dit-on, déja à plus de 600,000 fr.

—

Une découverte artistique de la plus haute importance vient d'avoir lieu à Florence, dans l'ancienne et célèbre église de Santa-Croce.

Un membre de l'Académie des beaux-arts de cette ville, le professeur Charles Morelli, ayant été chargé par les moines de la paroisse d'exécuter les peintures de la chapelle de cette église, consacrée à saint François et appartenant au comte Guiccardini, crut reconnaître en commençant ses travaux, sous la couche blanche de la paroi qu'il était appelé à décorer, l'existence d'une fresque du Giotto.

Avis du fait fut aussitôt transmis au marquis del Monte, président de l'Académie des beaux-arts de Florence et membre de l'Opéra de Santa-Croce. En attendant la visite du président de l'Académie, les moines engagèrent l'artiste à continuer son travail. M. Morelli mit ainsi à découvert une douzaine de figures en pied et une douzaine de têtes, toutes magnifiques de sentiment et d'expression. Cette fresque, que des circonstances encore inexpliquées ont porté à dérober aux regards, a été décrite par Vasari : c'est un morceau tout à fait capital; elle représente divers épisodes de la vie de saint François, et appartient à la meilleure manière du Giotto. Après quelques jours, le marquis del Monte est venu constater la réalité de la découverte; un artiste de son choix a été designé pour achever l'opération commencée, avec l'assistance du professeur Morelli ; mais celui-ci a préféré se retirer complétement, que de partager l'honneur d'avoir rendu à l'art et a la Toscane l'une des plus belles œuvres d'un de ses plus grands peintres.

André Durand, l'habile dessinateur qui prépare en ce moment à Florence, sous les auspices du prince Demidoff, un album archéologique sur la Toscane, a fait de cette découverte l'objet d'un rapport qu'il se propose d'adresser au comité historique des arts et monuments de Paris.

—

Angleterre. — Vendredi dernier a eu lieu sans ostentation et sans bruit, a Tamworth, l'inauguration de la statue de sir Robert Peel. La ville de Tamworth devait cette marque de gratitude à un homme qui perpétuera à jamais le souvenir de cette résidence de prédilection. La statue, haute de 10 pieds, est érigée sur la place du marché; elle est l'œuvre de M. Mathen Noble. L'illustre baronet est représenté debout, dans l'attitude d'un homme qui harangue. La ressemblance est frappante. Avant que la statue fût découverte, sir C. Clarke, sir Robert Peel, fils aîné, et sir Frédérick Peel, fils puîné du grand homme d'État, ont pris la parole. Après la cérémonie, le public fut admis a visiter Drayton-Manor, château de la famille des Peel, et sa magnifique galerie de tableaux. N'oublions pas de dire que la statue a été coulée en bronze par MM. Moore, Fressonge et Moore, les fondeurs des bas-reliefs de la statue de Nelson.

—

Une des curiosités légales, architecturales, féodales et pittoresques les plus étranges du siècle actuel, s'achève aujourd'hui dans le comté de Norfolk, en Angleterre, sous la direction de deux architectes célèbres, M. Bankes, fils de sir Charles Bankes, et M. Barry, qui commandent à deux cents ouvriers de toute espèce. C'est un château de construction solide et assez originale, occupant le centre d'un immense champ de raves et de navets, et dont aucune avenue ne facilite encore l'accès. Sur la façade principale, ces mots latins sont sculptés en gros caractères : *Ex jussu Curiæ cancellariæ* (par ordre de la Cour de chancellerie).

En effet, un long et interminable procès à propos du domaine de Bylangh ou Beloë, qui vaut plus de 400,000 fr. de rente, ayant amorti et accumulé entre les mains du trésorier de cette chancellerie des fonds considérables pendant un long espace de temps, la cour a ordonné qu'ils seraient consacrés à l'édification de ce manoir, qui dépasse en magnificence et en splendeur Holkham et Houghton, les merveilles du même comté. Il n'est pas probable que M. Loomb, le destinataire actuel de cette splendide demeure, et qui est très-vieux et impotent, vienne l'habiter jamais Les Loomb ont été dans le commerce, et sont de souche très-roturière, comme ce nom l'indique.

—

Hollande.—L'expositon de tableaux qui a été ouverte hier à Amsterdam a reçu jusqu'à présent 544 tableaux, tant de l'intérieur du pays que de l'étranger.

—

On écrit d'Amsterdam, le 12 : Hier soir a eu lieu dans cette ville l'ouverture du *Musée de Sciences et d'Industrie*, fondé par M. Van Emdem. C'est une institution d'autant plus remarquable que non-seulement c'est la seule de notre pays, mais la seule de l'Europe, si l'on excepte le *Polytechnic Institution* de Londres. A cette occasion, M. le professeur C.-J. Matthes a prononcé un discours dans lequel il a traité les trois questions suivantes : Quel est le but du musée ? Qu'a-t-on fait pour l'atteindre ? Comment peut-on assurer la prospérité de cet établissement ?— Le but est de faire connaître les lois de la nature non-seulement aux classes aisées, mais encore à l'ouvrier. Il a répondu à la seconde question en indiquant les nouvelles machines qu'on trouve dans ce musée, le plongeur, le chemin de fer atmosphérique, une machine électrique de nouvelle invention, etc. Quant à la dernière question, il faut d'abord que le public témoigne de son intérêt en venant visiter le musée, pour mettre le fondateur à même d'acquérir de nouvelles machines ; il faut exposer des modèles de machines inventées par des Néerlandais, afin de donner aux inventions une publicité indispensable. Il a terminé son discours par un appel aux assistants : il les a engagés à confier à l'administration du musée les instruments qu'ils pourraient avoir en leur possession, et à ne rien négliger pour soutenir une institution qui, encouragée par le public, promet de si beaux résultats.

Ce soir, M. B. Tideman prononcera un discours sur la cloche de plongeur, et on fera des expériences avec cet appareil si utile et qui malheureusement n'est pas encore assez connu dans notre pays.

—

Bavière. — On écrit d'Aschaffenbourg :

« La maison pompéienne que le roi Louis Ier a fait bâtir au milieu du parc de son domaine, près de notre ville, vient d'être terminée et a déjà été visitée par les archéologues les plus distingués de toute l'Allemagne.

« Cette maison a été construite d'après les dessins de feu le célèbre Kleutze ; les principales peintures murales sont dues à M. Nilsson, de Munich, qui en a puisé les sujets à Pompéï même, où il a séjourné cinq années consécutives. Au milieu du mur de fond du vestibule (*atrium*), on remarque la superbe mosaïque antique dont le Pape Pie IX a fait présent au roi Louis Ier, et ce prince, pour rendre l'illusion aussi complète que possible, a fait planter, autour de l'édifice, des orangers, des palmiers et d'autres arbres d'Italie, qui pendant l'hiver seront couverts et entourés de chassis mobiles en verre pour pouvoir être chauffés comme s'ils se trouvaient dans une orangerie. »

—

Les statues des deux plus grands généraux autrichiens du temps de Napoléon, l'archidue Charles et le feld-maréchal Schwarzenberg, vont être érigées à Vienne devant l'hôtel du ministère de la guerre.

—

France. — Le directeur général des Musées français s'y prend à l'avance pour parler de l'exposition de 1853.—*Considérant qu'il importe de prévenir longtemps à l'avance les artistes français ou étrangers* du terme fixé pour l'ouverture, M. de Persigny a déjà signé l'ordonnance qui fixe

l'ouverture du prochain salon de Paris au 15 mars 1853. Elle aura lieu, annoncé-t-on, au Palais-Royal, jusqu'à ce que l'aile du Louvre qu'on lui destine pour l'avenir soit entièrement achevée.

—

Le prince président a fait l'acquisition de *vingt-sept* tableaux qu'il avait remarqués au dernier salon de Paris. Nous citons ce fait beaucoup moins pour l'importance des noms d'artistes peu connus chez nous et que nous ne nommerons même pas, que comme un fait notable d'encouragement donné aux beaux-arts par le chef de la nation.

—

Le clergé français pense avec raison que l'influence des beaux-arts existe sur la moralité des masses. Poussé par cette pensée, l'abbé Russeau, secrétaire de l'archevêque de Paris, vient de faire transformer la pauvre chapelle de la maison de détention, les Madelonnettes. Les prisonniers, dirigés par un architecte de talent, ont fourni leur travail à cet effet, et des artistes ont été appelés pour la décoration. Ce petit édifice, sur la frise duquel on lit : *Sic Deus dilexit mundum*, est décoré de peintures représentant des traits de la vie du Christ, et de sculptures de marbre.

—

On vient d'exposer dans la quatrième salle à gauche du rez-de-chaussée du musée Dussomerard, à l'hôtel de Cluny, un monument archéologique d'une grande valeur intrinsèque et artistique.

C'est un autel d'or fin, qui fut donné à la cathédrale de Bâle par l'empereur Henri II au XIe siècle.

Au centre, est la figure du Seigneur, aux pieds duquel sont prosternés l'empereur et l'impératrice Cunégonde.

A gauche, se trouvent saint Benoît et saint Michaël.

A droite, saint Gabriel et saint Raphaël.

Les traditions sur la date de l'exécution de ce retable, qui a environ 1 mètre 50 de largeur sur 80 centimètres de hauteur, varient de 1019 à 1022.

Les nimbes des saints, hauts de 45 centimètres, sont en pierres précieuses; l'encadrement, composé de médaillons et d'arabesques, est d'un très-beau travail.

Ce magnifique monument n'appartient pas encore au musée, mais M. le ministre de l'intérieur, par décision du 26 juin dernier, a autorisé le propriétaire, M. le colonel Theubot, à l'y placer provisoirement. On espère qu'il y restera.

—

L'académie des beaux-arts de l'Institut a jugé, dans sa séance du 4 septembre, le concours des grands prix de sculpture. Les prix décernés sont:

1er grand prix, à M. Alfred-Adolphe-Ernest Lepère, de Paris, âgé de vingt-cinq ans, élève de MM. Ramey, Dumont et Toussaint ;

2e grand prix, à M. Jean-Baptiste Carpeaux, de Valenciennes (Nord), âgé de vingt-cinq ans, élève de MM. Rude et Duret.

—

On s'occupe, paraît-il, dans le monde artiste, de provoquer du ministère une pension en faveur de la veuve que le sculpteur Feuchères laisse avec quatre enfants. On dit que le duc de Luynes, propriétaire du magnifique surtout de table composé par l'éminent artiste, et qui obtint la première médaille des pièces d'orfévrerie à l'Exposition du Palais de cristal, souscrit pour une forte somme au tombeau de Feuchères.

—

On a inauguré dernièrement au Havre (12 août 1852), au milieu d'un grand concours de population, les statues de deux écrivains célèbres, Bernardin de Saint-Pierre et Casimir Delavigne, nés dans ses murs. Ces statues en bronze, dues au ciseau de M. David (d'Angers), sont placées parallèlement sur un piédestal, en avant de la façade du musée-bibliothèque, édifice tout nouveau, construit dans ce but, et qui se trouve situé en face de l'avant-port, non loin des murs d'enceinte de fortifications, de la vieille tour de François Ier, et de l'hôtel de ville. Les deux écrivains sont représentés assis. L'auteur des *Harmonies de la nature* lit un manuscrit. A ses pieds, couchés sur des feuilles de palmier, dorment Paul et Virginie enfants. Casimir Delavigne cherche l'inspiration ; son large front, où rayonne la pensée, est tourné vers le ciel ; sa main droite, posée sur son cœur, serre frénétiquement sa plume impatiente ; sa main s'appuie sur un manuscrit à peine commencé et sur un drapeau brisé... c'est le drapeau de Waterloo. L'auteur compose sa première *Messénienne*.

—

A Abbeville, l'inauguration de la statue du célèbre compositeur Lesueur, né dans cette ville, a été faite avec une pompe inouïe et au milieu d'un très-grand concours de curieux et d'étrangers venus pour y assister. Cette cérémonie a eu lieu en présence d'une députation de l'Académie des beaux-arts. On a exécuté une cantate composée pour la circonstance par M. Ambroise Thomas; le public l'a fort applaudie, ainsi que l'ouverture de *la Caverne*, de Lesueur.

Les discours ont été prononcés par le sous-préfet et le maire d'Abbeville, et par MM. Caristie, membre de l'Institut, Elwart, ancien lauréat de Rome, un des élèves de Lesueur.

Un banquet de 70 couverts a réuni les invités, au nombre desquels on remarquait la veuve, la fille et le gendre du grand compositeur.

La journée s'est terminée par un concours entre les musiques des diverses villes et communes et de deux régiments.

—

La ville d'Amiens vient d'être autorisée à élever sur une de ses places publiques une statue en bronze de Pierre l'Ermite, le prédicateur de la croisade. C'est la Société des antiquaires de Picardie qui a pris l'initiative de cette mesure.

—

La statue du maréchal Bugeaud, duc d'Isly, à été érigée à Alger le 14 août, anniversaire de la bataille d'Isly.

Voulant s'associer à cet acte de reconnaissance de l'armée et de la population de l'Algérie, le prince-président de la république a envoyé le général Espinasse, l'un de ses aides de camp, pour le représenter.

Le général Ferey, gendre de l'illustre maréchal, et le commandant d'état-major Saget, aide de camp du ministre de la guerre, se rendent aussi à Alger pour assister à cette cérémonie. Ces officiers se sont embarqués le 10 août, à Cette, sur le bateau à vapeur *la Ville de Bordeaux*, avec M. Dumont, membre de l'Institut, auteur de la statue du maréchal.

M. Dumont vient d'être également chargé d'exécuter en marbre, pour le *musée de Versailles*, la statue du maréchal Suchet, duc d'*Albufèra*.

—

La statue de Napoléon le Grand, placée aux Champs-Élysées, attire la foule des curieux. On sait qu'elle est l'œuvre de M. le comte de Nieuwerkerke directeur des musées nationaux. L'empereur est dans la redingote grise traditionnelle. Le modèle est déjà connu par les réductions. Je préfère le cheval à l'homme. Le *petit* chapeau me paraît trop grand ; il écrase la tête et le corps trapu. Le mouvement ne manque cependant pas de noblesse et d'impérieux... j'allais dire d'impérial ! Quant au cheval, il est dans le bon milieu que ne connurent ni Vandermeulen et ses chevaux de Troye, ni les écuries anglaises et leurs fines bêtes de courses. C'est un cheval des frises du Parthénon. La statue est, comme on sait, destinée à une des places de Lyon.

—

La Société libre des beaux-arts ayant décidé qu'un monument serait élevé à la mémoire de l'illustre Daguerre, qu'elle a eu l'honneur de compter au nombre de ses membres, la dépense sera couverte par une souscription volontaire ouverte à l'hôtel de ville, chez M. Martin, agent de la Société. Ce monument, à la gloire de l'inventeur du daguerréotype, sera érigé à Petit-Brie, lieu où reposent les restes du célèbre artiste.

—

L'Académie des beaux-arts a procédé à l'élection d'un membre dans la section de sculpture, en remplacement de M. Pradier, décédé.

Le nombre des votants était de 35. La majorité absolue était de 18. Il y a eu trois épreuves. A la dernière, M. Simart a eu 18 voix, M. Rude, 16; M. Seurre, 1.

M. Simart, ayant réuni la majorité des suffrages, a été proclamé membre de l'Académie des beaux-arts, en remplacement de M. Pradier. Son élection sera soumise à l'approbation du président de la république.

—

La direction générale des musées de Paris a, dit-on, l'intention d'ouvrir au Louvre une salle intitulée : *Musée des copies d'après les grands maîtres*. C'est une idée dont l'utilité est incontestable, car ces copies, faites par des artistes habiles, permettront à ceux qui ne peuvent voyager d'étudier la composition, le dessin, le coloris de chaque école. Il est certain que cela complètera dignement la série des collections d'œuvres d'art qui se trouve réunie au musée de Paris.

—

En attendant, on vient d'ouvrir au Louvre une salle située au 1er étage du pavillon de Beauvais. Les murs de ce grand salon sont couverts de beaux cadres avec verres renfermant les dessins et esquisses des Teniers, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Ruisdael, Paul Potter, etc. Tout Paris va voir ce salon qui est des plus curieux.

Parmi les objets réunis par M. le directeur général des musées, pour être placés dans le nouveau musée impérial et royal, figurent : les insignes de Childéric, le fauteuil de Dagobert, les insignes, la main de justice, les éperons de Charlemagne ; les bijoux de plusieurs rois, ses successeurs; les tentures de la chapelle du Saint-Esprit, de Henri III ; l'épée que François Ier rendit à la bataille de Pavie, après avoir tué six hommes de sa main; celles de Henri II, de Henri IV ; l'arbalète de Catherine de Médicis; une épée, travail d'art précieux, ayant appartenu à Louis XVI ;

l'épée de la religion de Malte, donnée à l'empereur ; son manteau impérial ; la table sur laquelle Louis XVIII écrivit la Charte ; les décorations du sacre de Charles X ; mille autres objets encore. — Ces objets n'attendent plus que l'appropriation et l'ameublement des salles destinées à les recevoir.

—

La célèbre tapisserie de Bayeux, faite par la femme et les filles de Guillaume le Conquérant, pendant qu'il s'occupait de la conquête de l'Angleterre, va être transportée au musée impérial et royal récemment établi au Louvre. Nous nous occuperons très-prochainement de ce chef-d'œuvre qui est une des merveilles de l'art du XIe siècle.

—

Les presses françaises ont imprimé dans les sept premiers mois de 1852, 4,487 ouvrages en langues mortes et vivantes.—En 1851, dans le même espace de temps, elles en avaient imprimé 4,112. — Différence en plus pour 1852, 375.—Il a encore été imprimé, en 1852, 1,130 estampes, gravures et lithographies, et 417 ouvrages de musique. Au total, 6,034 ouvrages.

—

Nous avions lu dans plusieurs correspondances de Paris, à des intervalles divers, que le président de la république française avait donné ordre d'enlever du tombeau de l'empereur, aux Invalides, deux bas-reliefs représentant, l'un le prince de Joinville recevant les restes mortels de Napoléon, à Sainte-Hélène, l'autre, le roi Louis-Philippe accueillant son fils, au retour de l'expédition.

Nous avions douté du fait, qui paraît réellement incroyable; car enfin l'histoire est l'histoire, et rien au monde ne pourra faire que Louis-Philippe n'ait ordonné à son fils d'aller prendre à Sainte-Hélène la dépouille mortelle de Napoléon, ni que le prince de Joinville ne l'ait ramenée à Paris.

Il est pourtant certain que les deux bas-reliefs ont été condamnés et qu'ils ont été remplacés par une toile. Le musée de Versailles est trop colossal, autrement on le ferait disparaître.

—

Il vient de s'élever une effroyable tempête, dans le monde des artistes, à propos de la découverte faite à Athènes par M. Beulé. — On sait que cet archéologue, après des travaux nombreux témoignant d'une patience à toute épreuve, après des fouilles incessantes, a trouvé les vestiges de l'ancien et primitif escalier de l'acropole. Il fut loué, félicité de cette découverte : on l'engagea à continuer ; mais pendant qu'il faisait remuer les terres qui ensevelissaient, petit à petit, l'un des plus beaux monuments de l'antiquité, la jalousie, l'envie se levaient à Paris. Tous les architectes qui fouillent les terrains de la rue Mouffetard, ou font élever les villas si grotesques qui garnissent les boulevards de la banlieue, se sont mis à nier la découverte. Il n'y a pas d'escalier, dit l'un. — Il n'est pas du temps des Grecs, dit l'autre, qui veut bien consentir à n'en pas nier l'existence. — On avait découvert cela, il y a vingt ans, ajoute celui-ci. — Les prix de Rome et les académiciens sont des crétins, hurle un quatrième, qui ne sait marchander ni son éloge ni sa critique! On est fort scandalisé, ici, de cet acharnement contre un homme qui vient de rendre de grands services, et surtout de la manière dont cet acharnement se traduit. Le fiel n'a jamais pris de saveur plus âcre. Heureusement, le public a généralement pris le parti de M. Beulé ; il défend l'homme qui a été à Athènes contre ceux qui n'y ont jamais mis les pieds.

Tous les journaux de Paris, grands et petits, ont répété ceci : — « Voici un *dizain* qui court tout Paris. » Or, ce *dizain* de 15 *vers* n'est autre qu'un méchant rondeau adressé à MM. de la Guerronière, Véron, Cassagnac et Amédée de Céséna. Le voici tel quel :

Arthur, Véron, Cassagnac, Céséna,
Plumes de guerre et rois de la parole,
A qui mieux mieux entonnent l'hosanna ;
Mais le public, qui rit de l'hyperbole,
Laisse prêcher du haut de leur Sina
Arthur, Véron, Cassagnac, Céséna.
Depuis le jour qu'ils ont à tour de rôle
Baissé leurs prix, nul plus ne s'abonna ;
Arthur, Véron, Cassagnac, Céséna,
En maugréant, se disent : « Quelle école ! »
Et le pouvoir, qui toujours les berna,
Laissera choir comme une vieille idole,
Quand ils auront fait leur dernier ana
Et dépensé leur dernière pistole,
Arthur, Véron, Cassagnac, Céséna.

Nécrologie.

Le dimanche 8 août 1852, est mort à Gand, M. Pierre De Broe, ancien architecte de la ville. Né à Gand, le 22 septembre 1761, M. De Broe avait atteint l'âge de 91 ans et 10 mois.

—

Les journaux anglais annoncent aussi la mort de M. J.-W. Allen, peintre de paysages et secrétaire de la Société des artistes anglais. Ses ouvrages sont très-estimés en Angleterre.

—

Un peintre anglais, M. Chinnery, qui avait acquis quelque célébrité dans l'Inde et en Chine, est mort à Macao, le 30 mai 1852, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. C'est M. Chinnery qui a composé la plupart des tableaux de genre qui représentent les différentes scènes de la vie chinoise, et qui ont été copiés par milliers d'exemplaires, dans les ateliers des peintres cantonnais. Les copies, faites par des ouvriers plutôt que par des artistes, c'est-à-dire sans aucun sentiment de goût ou d'art, mais avec une exactitude matérielle irréprochable, sont aujourd'hui répandues dans le monde entier ; il n'est pas de voyageur qui n'en ait rapporté quelques-unes dans son bagage de curiosités. M. Chinnery a formé en Chine plusieurs élèves, dont le plus distingué, Cam-qua, a ouvert son atelier à Canton, dans le faubourg voisin des factoreries.

—

Un jeune artiste français, Louis Rognet, prix d'honneur pour la sculpture de 1850, est mort, il y a quelques mois, à Rome, à l'âge de 23 ans. Le corps de Rognet a été transporté à Orléans, sa ville natale. Le conseil municipal, sur la demande de M. Ballard, a accordé, à perpetuité, une concession gratuite dans le cimetière de Saint-Vincent.

—

M. Ch. Dusaulchoy, peintre d'histoire, ancien officier de marine, professeur de topographie de la garde impériale, est décédé à Paris. En 1808, il exposa un *Enlèvement d'Hélène*, et en 1810, il obtint une médaille pour son tableau : *Fin de la bataille d'Iéna, Napoléon rendant la liberté aux prisonniers saxons.*

—

Le doyen des peintres d'Allemagne, M. George Frédéric Everard de Waechter, membre de l'Institut royal des beaux-arts de Stuttgard, vient de mourir, à l'âge de 90 ans.

—

M. Hummel, professeur à l'Académie des beaux-arts à Berlin, est mort ces jours-ci, à l'âge de 83 ans.

—

Le peintre François Zampi est décédé à Varsovie, dans sa 89e année.

—

On écrit de Berlin, 15 octobre :

Un des graveurs les plus distingués de notre capitale, M. Théodore Affinger, artiste de l'Académie royale des beaux-arts de Berlin, a été assassiné avant-hier à coups de poignard, dans son domicile, par son beau-frère. Le meurtrier a été arrêté. On assure qu'il a commis son crime par un motif de jalousie. Le plus grand mystère règne encore sur cette terrible affaire, qui a causé ici une vive et douloureuse sensation.

M. Théodore Affinger n'était âgé que trente-et-un ans; il était frère du célèbre sculpteur, M. Joseph Affinger, qui, par ordre du roi, vient d'exécuter le modèle d'une statuette de Mlle Rachel, destiné à être coulé en bronze pour la collection des célèbres artistes dramatiques dans la résidence royale de Potsdam.

—

Un architecte célèbre en Angleterre, M. Pugin, vient de mourir frappé d'une attaque d'apoplexe : c'est à lui que l'on doit le retour du goût de l'architecture gothique qui a fait tant de progrès dans la Grande-Bretagne, durant ces dernières années.

—

M. Rouillard, artiste peintre, membre de la Légion-d'Honneur, est mort samedi dernier à Paris, à l'âge de soixante-cinq ans, après une longue et douloureuse maladie. Ses obsèques ont eu lieu mardi 12 octobre, en l'église Saint-Germain-des-Prés.

—

M. Decaisne, peintre d'histoire, auteur du tableau qui décore le cœur du temple des Augustins, *la Belgique couronnant ses illustres enfants*, est mort le 25 au soir, à Paris, à peine âgé de 50 ans. M. Decaisne était de Bruxelles, mais fixé à Paris depuis un grand nombre d'années.

—

Un des peintres les plus distingués de la Grande-Bretagne, M. Gibson, est mort, vendredi dernier, à Glascow, de la façon la plus déplorable. Chargé de faire mettre à ordre la salle où doit avoir lieu, dans cette ville, l'Exposition annuelle des arts, il avait l'habitude d'aller visiter les travaux pendant la nuit. On la trouvé, mardi, au pied d'un escalier, affreusement mutilé et sans connaissance. Transporté chez lui, il n'a pas tardé à rendre le dernier soupir. La nature de ses blessures à la tête ne permet pas de douter que sa mort ne soit le résultat d'un accident.

Vente de tableaux à Bruxelles.

Une vente très-remarquable de tableaux anciens aura lieu le 8 décembre et jours suivants de 11 heures du matin à 3 heures de relevée. Nous la recommandons aux amateurs. (Grand'Place, n. 18.)

Il s'y trouve des œuvres de choix et d'une grande distinction.

Wim de Lyne. A Durand. Imp. Passage du Prince, 10

CATHÉDRALE DES PATRIARCHES,

(Saints Apôtres) intérieur du Kremlin.

PARTIE LITTÉRAIRE.

ÉTUDES

SUR QUELQUES POÈTES FRANÇAIS ANTÉRIEURS AU XVIIe SIÈCLE.

II.

Dans un précédent article (*), nous avons essayé de démontrer deux choses et de réfuter deux idées qui nous paraissent doublement erronées. Nous prétendons :

1° Qu'il y a eu des *poëtes* et une littérature française avant le XVIIe siècle ; que ces poëtes et cette littérature n'étaient pas aussi grossiers que les critiques modernes ont bien voulu le dire — entre autres Boileau ; — que depuis le XIIe siècle jusqu'au XVe ils connaissaient parfaitement tous les rythmes, qu'ils avaient posé presque toutes les règles de la versification française, ainsi que nous l'avons déjà dit, que non-seulement les formes de leur langage, aussi bien que le fond de leurs idées, n'ont pas toujours été dédaignées des poëtes leurs successeurs ;

2° Qu'il y a eu prééminence, — remarquez que je ne dis pas *priorité*, bien que je le croie, — des *trouvères* sur les *troubadours*, autrement dit de *langue d'oc* sur la *langue d'iol ;* que les troubadours se sont toujours fait connaître par des poésies légères et licencieuses, tandis que les trouvères ont constamment traité des sujets historiques — tels que les *romans du Rou, du Brut, du Renart, de la Rose*, tels que la *Conquête des rois anglo-saxons, de Jérusalem*, et la *Chronique ascendante*, — c'est-à-dire, en un mot, qu'ils ont créé le roman historique et le poëme épique. Voilà l'opinion que nous avons soutenue, les faits que nous avons avancés, en les appuyant de preuves authentiques ; nous allons essayer de la développer plus complétement, en parcourant rapidement les siècles postérieurs.

Nous devons avouer, toutefois, que le XIVe siècle ne fut pas favorable aux progrès des lettres et que le goût poëtique de la nation française se ralentit considérablement. Il fut même, je ne dirai pas étouffé, mais au moins considérablement contenu : d'une part, par les implacables guerres entre la France et l'Angleterre qui remplirent ce siècle et une partie du XVe, de l'autre, par la révolution immense qui s'était opérée dans les mœurs de la nation française. Les superstitions et les préjugés avaient pénétrés de toutes parts au sein des masses, et la scholastique imbécile qui s'était introduite dans l'Université avait abruti le corps enseignant. On passait sa vie en discussions puériles sur les mots, au lieu de se livrer aux études sérieuses sur les choses, et rien, absolument rien de ce qui pouvait être utile aux usages de la vie privée, n'était enseigné dans les écoles publiques (**). En revanche, les traductions abondèrent. Nicolas Oresme traduisait par ordre de Charles V quelques livres d'Aristote fort en vogue à cette époque dans l'Université. Raoul de Presles, conseiller et maître des requêtes au palais du roi, translatait en langue vulgaire la Bible et quelques livres de saint Augustin (***) ; le père Benoit, prieur de Ste-Geneviève, faisait également pour ses moines une traduction du même Père, parce que, disait-il, plusieurs d'entre eux n'entendaient plus le latin. On voit à quel degré d'avilissement les lettres étaient tombées (*). L'espèce d'exorde, surtout, qui précède la traduction du père Thomas Benoît, nous paraît un petit chef-d'œuvre du genre, digne d'être conservé.

« Por l'amour de vous, très chiers frères,
En françois a traduit ce latin.
Jas mis en langage vos mères
Es mandements saint Augustin.

« Lequel fust très-noble docteur,
Lettré et excellent sur tous.
A la gloire notre Seigneur
Soit ce, et au proffit de tous.

« J'ai sa rieule un tantet rimée,
Por meins desplaire à vostre estude,
Et en marge un peu déclarée
Por estre à l'entendre meins rude.

« La rime en maint lieu n'est pas gente,
Ains miculx vault rudement rimer,
Ou sens de l'acteur et entente
Qu'an aultre son léonimer (**).

« Maints môs y a en mainte clause
Translatez — près de la lettre ;
En lèvre vous dirai la cause (***).
Du meins ni ai rien volu mestre.

« Lisez la et l'estudiez
C'est la sente qui a Dieu meine.
Tenez la, et por moi priez.
Si n'aurai pas perdu ma peine.

« Dieu en sa grant miséricorde
La vous oterait si bien tenir
En bonne paix et en concorde
Qu'à sa gloire puissiez venir. »

Christine de Pisan, Gaston de Foix, Alain Chartier, Jean Froissart et Charles d'Orléans, petit-fils de Charles V, neveu de Charles VI, père de Louis XII et oncle de François Ier, appartiennent par la date de leur naissance à cette période sombre ; mais par leurs travaux nous devons les classer dans le XVe siècle, puisqu'en 1401 Charles d'Orléans avait à peine neuf ans et Alain Chartier 12. Christine de Pisan et Froissart peuvent seuls y être raisonnablement rangés.

(*) Voir la feuille première de ce volume, page 2.

(**) Simonde de Sismondi, *Hist. des Français*, t. XI, pag. 443.

(***) « *Translulit de latino, idiomâ vulgare seu gallicum, Bibliam et librum Augustini : de civitate Dei.* » — *Acad. des Inscrip.*, t. XVIII, p. 740. — Nous possédons également un témoignage précieux à l'egard des traductions qui ont été faites par ordre de Charles V. Christine de Pisan, qui vivait à la cour, nous dit, en parlant du goût prononcé que le roi avait pour les lettres : « Dont pour ceste cause fist par solennels maistres souffisans en toutes les sciences et ars, translater de latin en françois tous les plus nobles livres : si, comme la Bible en III manières : c'est assaveoir ; le texte, et puis le texte et les gloses ensemble ; et puis d'une manière allégorisée. Item le Grand Livre de saint Augustin : *De la Cité de Dieu.* Item, etc. etc. » — Christine de Pisan. Manuscrits 1668, f° 4. — *Mém. de l'Acad.*, t. II, p. 742. — Nous devons en outre faire remarquer que Tite-Live, Valère-Maxime et une foule d'autres classiques furent traduits par ordre de ce prince, lequel essaya de donner un peu d'impulsion au mouvement léthargique de la nation.

(*) L'abbé Le Bœuf nous apprend que vers la même époque à peu près (1332), Pierre Roger, archevêque de Rouen, ayant été invité par Anne de Bourgogne, femme de Philippe de Valois, à traduire quelques Pères de l'Église, le pape Jean XXII fut obligé d'en charger Gautier de Dijon, parce que Roger ne savait pas un mot de latin. — L'abbé Le Bœuf, *Traduct. qui ont été faites depuis le* IXe *siècle.*

Il ne faut pas conclure de là, toutefois, qu'il y ait contradiction à ce que nous avons dit précédemment, que l'Université forçait ses élèves, dans les colléges à ne parler que latin ; c'est une preuve évidente, au contraire, de l'anarchie que nous signalons dans les lettres à cette époque. D'un côté, il y avait le progrès qui s'efforçait de retenir. — La réaction d'alors, c'était l'université aux prises avec sa scholastique stupide.

(**) Léonimer veut incontestablement dire ici des vers léonins. Le père Benoît, après tout, ne se fait pas illusion ; il a la conscience de ce qu'il fait, puisque nous le voyons avouer naïvement que sa rime *n'est pas gente.*

(***) Cette tournure de phrase qui est bien de l'époque, veut dire : *je vous expliquerai de vive voix.*

Froissart est né à Valenciennes en 1333, et Christien de Pisan à Venise, en 1363. On se demandera sans doute, avec quelque raison, comment on a fait de Christine de Pisan un poëte français. Le voici : Elle vint, à l'âge de cinq ans, à la cour de Charles V, où son père fut appelé en qualité d'astronome ; ce que l'on appelait alors *astrologien*. Après la mort de son père et du roi son protecteur, elle resta à la cour de Charles VI, dont elle écrivit l'histoire. Elle produisit, en outre, un nombre de poésies assez considérable : ce sont là ses doubles droits à être classée parmi les trouvères français. Elle fut, au reste, avec Froissart, le seul flambeau qui éclaira la fin de ce siècle, et l'on se demande même si, sans eux, il n'y aurait pas eu nuit noire complète.

Froissart est bien plus connu comme historien que comme poëte. Ses grandes chroniques de France l'ont mis au rang des meilleurs historiens de son temps, tandis que ses poésies, ne se composent que de quelques *rondels* et de quelques *virelais*. A la vérité, ils sont charmants ; et si l'on veut admettre le principe de la qualité et non de la quantité, on reconnaîtra bien vite qu'ils sont plus que suffisants pour en faire un trouvère distingué. Nous n'en citerons qu'un, mais des meilleurs, puisque l'idée sur laquelle il roule est passée en proverbe.

« On doit le temps ainsi prendre qu'il vient :
Tout dit que pas ne dure la fortune.
Un temps se part, et puis l'autre revient :
On doit le temps ainsi prendre qu'il vient.

« Je me conforte en ce qu'il me souvient
Que tous les mois avons nouvelle lune :
On doit le temps ainsi prendre qu'il vient;
Tout dit que pas ne dure la fortune. »

On conviendra que ce sont là de charmants vers, bien faits, bien spirituels, bien dégagés, et surtout parfaitement rimés. Que de rondeaux faits depuis lors ne valent pas celui-là !

Les poésies de Christine de Pisan sont beaucoup plus considérables que celles de Froissart. On connait d'elle une quantité très-grande de ballades, d'*épistres*, de poésies légères, etc.

« Cent ballades j'ay cy escriptes
Très toutes de mon sentiment.

— dit-elle quelque part ; mais ses *diets moraux à son fils*, sont une de ses pièces les plus remarquables et les plus justement appréciées. Ces dicts moraux sont autant d'enseignements qu'elle lui donne pour *se bien et loyaument* conduire, et surtout pour se mettre en garde contre les séductions de la vie. Les conseils les plus sages, les sentiments d'honneur les mieux sentis, les plus généreux, y sont exprimés avec une délicatesse et un charme de diction que l'on retrouve rarement dans les poëtes de tous les temps. Nous citerons quelques strophes ; on sait que c'est à son fils qu'elles s'adressent :

« Ayes pitié des pauvres gens
Que tu voys nuz et indigens,
Et leur aydes quant tu porras ;
Souviengne-toi que tu morras !

« Tiens ta promesse et très peu jure,
Gardes que sois trouvé parjure;
Car le menteur est mescreu
Et quand vrai dit il n'est pas creu.

« Si est par fortune desmis
D'office, et à pouvreté mis,
Pense qu'on se mourt en pou d'heure,
Et qu'au ciel est nostre demeure.

« Se tu scays que l'on diffames
Sans cause, et que tu ayes blasmes,
Ne t'en courouc's, fay tousiours bien,
Car droit vaincra, ie te dys bien.

« N'entreprends sans conseil des sages,
Grants faits, ne périlleux passages,
Ne chose où il chée grant doubte ;
Fol est qui péril ne redoubte.

« Ne laisse pas que Dieu servir,
Pour au monde trop asservir;
Car biens mondains vont à défin,
Et l'ame durera sans fin. »

Rien ne manque à ces préceptes, rien ; et certes, peu de taches déparent ces poésies qui, au rare mérite d'une philosophie pure et chrétienne, joignent encore celui d'une facture élégante et d'une expression souvent aussi pittoresque que recherchée.

Olivier Basselin, le créateur du *Vau-de-Vire*, dont on a fait depuis le vaudeville, est, sans contredit, l'une des plus grandes figures originales de la fin de ce siècle et du commencement du xve. Il a toute la finesse, toute la bonhomie, toute la verve des meilleurs chansonniers modernes. S'il y eût eu un *Caveau* à vin à la fin du xive siècle, évidemment Basselin eût mérité l'honneur d'en être le président. Il est *humoriste* dans toute l'acception du mot. Il avait une haine si violente de l'eau, qu'il n'a négligé aucune occasion de la tourner en ridicule au profit du cidre et du vin. Jamais il ne fait un vau-de-vire sans lui lancer quelque boutade.

« On m'a défendu l'eau, au moins en beuverie,
De peur que je ne tombe en une hydropisie ;
Je me pends si j'en boys !
En l'eau n'y a saveur : prendrais-je pour breuvage
Ce qui n'a point de goust? mon voisin qui est sage
Ne le fait que je croy. »

L'invocation adressée à son nez est un chef-d'œuvre du genre comique.

« Beau nez dont les rubis ont coûté maincte pipe
De vin blanc et clairet,
Et duquel la couleur richement participe
Du rouge et du violet ;

—

« Gros nez qui te regardes à travers un grand verre,
Te juge encor plus beau :
Tu ne ressemble point au nez de quelque hère
Qui ne boit que de l'eau.

—

« Un coq d'Inde sa gorge a toy sanblable porte,
Combien de riches gens
N'ont pas si riche nez! Pour te peindre en la sorte,
Il faut beaucoup de temps.

—

Le verre et le pinceau duquel on t'enlumine,
Le vin est la couleur.
Dont on t'a peint ainsi plus rouge qu'une guisne,
En beuvant du meilleur.

—

« On dit qu'il nuit aux yeux : mais seront ils les maistres?
Le vin est guarison
De mes maux; j'aime mieux perdre les deux fenestres
Que toute la maison. »

Mais ce qui caractérise encore mieux le talent original de Basselin, c'est l'idée qu'il a développée dans sa chanson intitulé *le siége de Vire*. Les ennemis assiégent la ville; tout le monde est en émoi. Seul l'ivrogne qu'il fait parler en cette grave circonstance, ne trouve rien de mieux à dire ni rien de plus précieux à sauver que les fu-

tailles. Puis, comme il a peur de ne pouvoir le faire à temps, il conseille de les boire.

« Tout à l'entour de nos remparts
Les ennemys sont en furie;
Sauvez nos tonneaux, je vous prie!
Prenez plus tost de nous, soudards,
Tout ce que vous avez envie :
Sauvez nos tonneaux, je vous prie!

—

« Nous pourrons après en beuvant
Chasser notre merencholie :
Sauvez nos tonneaux, je vous prie!
« L'ennemy qui est cy devant
Ne vous veut faire courtoisie.
Vuidons nos tonneaux, je vous prie!

—

« Au moins s'il prend notre cité,
Qu'il n'y trouve plus que la lie :
Vuidons nos tonneaux, je vous prie!
Deussions-nous marcher de côté,
Ce bon cidre n'espargnons mie :
Vuidons nos tonneaux, je vous prie!

Il est impossible d'être plus gai, meilleur enfant, plus charmant ivrogne, plus spirituel buveur! On voudra donc bien reconnaître avec nous et admettre un fait incontestable : c'est que si le XIVe siècle a été dans sa première moitié, sobre de grands hommes et de poëtes d'un vrai mérite, il s'est amplement dédommagé dans la seconde, en léguant à la postérité les noms de Jean Froissart, d'Olivier Basselin, de Gaston de Foix et de Christine de Pisan.

La période suivante accuse un progrès plus manifeste encore. Ce ne sont plus les hésitations, les tâtonnements, les incertitudes de langage, remarqués dans les œuvres de quelques poëtes antérieurs; la langue prend une forme stable, régulière; le rythme se ploie à des exigences prosodiques plus sévères, et le XVe siècle s'ouvre au milieu d'une trilogie remarquable de poëtes dont les noms et les œuvres répondent à trois grandes formes de l'art moderne :

La poésie lyrique et didactique, dans Alain Chartier;

La poésie legère, gracieuse, idyllique, dans Charles d'Orléans;

La poésie satirique, dans Martial d'Auvergne et François Villon.

On a fait autre chose, sans doute, depuis; mais on n'a peut-être pas fait beaucoup mieux. Nous allons d'abord examiner ces trois grandes figures littéraires, puis ensuite nous passerons à une série de poëtes secondaires et tertiaires fort pittoresques et fort divertissants.

Alain Chartier est l'homme de tout le XVe siècle dont la réputation a eu le plus d'éclat et dont les œuvres ont exercé le plus d'influence sur le goût. Non-seulement il était poëte, mais encore il était historien et parfait orateur, à tel point que de son vivant il fut surnommé *le père de l'éloquence française* (*). Un seul fait suffirait pour le rendre à jamais illustre s'il ne l'était pas; c'est le baiser que lui donna Marguerite d'Écosse, — femme du dauphin devenu plus tard Louis XI,— un jour qu'elle le rencontra endormi dans une des salles du Louvre. Ce n'est pas l'homme que j'ai embrassé, répondit-elle à ceux qui s'étonnaient d'une pareille marque de faveur, « *mais la bouche de laquelle sont yssuz tant d'excellens propos, matières graves et parolles eslégantes.* » Le fait est que ce ne pouvait être excès de passion mal contenue, car Alain Chartier a toujours passé pour l'homme le plus laid de son siècle; les historiens sont unanimes à cet égard. Mais il n'en est pas moins vrai que nul poëte, pendant sa vie, ne jouit d'une plus haute considération. Estienne Pasquier, l'un des meilleurs chroniqueurs de son temps, commence ainsi le dix-huitième chapitre du Ve livre de ses *Recherches sur la France* :

« Le subjet de ce chapitre sera de maistre Alain Chartier, autheur, — non de petite marque; soit que nous considerions en luy la bonne raison de parler et de mots exquis, soit que nous nous arestions à la gravité des sentences. Grand poëte de son temps et encore plus grand orateur. »

Notez que c'est déjà la postérité qui parle par la bouche de Pasquier, puisque cet historien appartient par la date de sa naissance à la première moitié du XVIe siècle. Personne, du reste, n'a contesté le mérite d'Alain Chartier, même parmi ceux qui vivaient de son temps. Martin-Franc, l'un de ses contemporains, poëte comme lui, s'écrie dans un accent de vérité enthousiaste :

« Lisez souvent au Bréviaire
Du doux poëte Alain Chartier. »

En effet, ses œuvres étaient en telle vénération que Jean Le Masle, qui a publié un commentaire sur *le Bréviaire des nobles*, et qui vivait un siècle après lui, nous apprend que dans son temps on forçait encore les jeunes Pages à en réciter chaque jour des morceaux (*).

Le *Bréviaire des nobles* est un poëme didactique dans toute l'acception du mot; c'est un enseignement permanent, auquel l'auteur se livre en faisant l'énumération de toutes les qualités qui constituent la vraie noblesse. Il nous est impossible de citer des fragments de ce poëme; nous indiquerons quelques strophes de l'idylle placée en tête du *livre des Quatre-Dames*, qui lui fut inspiré par la célèbre bataille d'Azincourt, afin de donner une idée exacte de la poésie du père de l'éloquence française au XVe siècle.

« Pour oublier merencholye
Et pour faire chière plus lie
Ung doulx matin aux champs issy.
Au premier jour qu'amour rallie,
Le cœur, en la saison jolie,
Fait cesser ennuy et soucy.
Si alloy tout seulet ainsy
Que j'ay de coustume et aussy,
Marchai l'herbe poignant menue
Qui mist mon cœur hors de soucy,
Lequel avait été transy
Longtemps par liesse perdue.

—

« Tout autour oiseaux voletoient
Et si très doulcement chantoient
Qu'il n'est cœur qui n'en fut joyeux;
Et en chantant en lair montoient
A lestrivée, à qui mieulx mieulx;
Le temps n'estoit mie nueux;
De bleu estoient vestus les cieulx
Et le beau soleil cler luisoit;
Violettes croissoient par lieux.
Et tout faisoit ses devoirs lieux
Comme nature le duisoit.

(*) Alain Chartier est né à Bayeux en 1386, selon quelques historiens, et en 1388 selon Pluquet. Ce dernier indique même la *rue du Goulet* comme étant le lieu de sa naissance. En effet, depuis 1842, une plaque de marbre noir, portant une inscription relatant le fait, a été placée dans cet endroit, par la Société des sciences, arts et belles-lettres de Bayeux. Pendant sa vie, ainsi que nous l'avons dit, Alain Chartier fut surnommé le *père de l'éloquence française*; aussi, tous les vieux historiens ne parlent-ils de lui qu'avec un respect excessif. André Duchesne l'appelle *excellent orateur, noble poëte* et *très-renommé rhétoricien*; et Pasquier, dans ses recherches, va même jusqu'à dire qu'il mérite d'être mis en *parangon avecques l'ancien Sénèques de Rome*; enfin Marot, dans ses poésies, le désigne aussi par ce vers :

« *Le bien disant en ryme et prose Alain.* »

Voir Duchesne, édit. de 1617. — Jean Bouchet, *Annales d'Aquitaine*. — Pasquier, liv. v, chap. xviii. Thom. Sibil., *Art poét.*, p. 9. — Fréd. Pluq., *Essais historiques sur Bayeux*. — Goujet, *Biblioth. franç.* t. IX, p. 155. — Auguis, *les Poëtes franç.*, t. II, p. 177.

(*) Delarue, *Essai sur les bardes*, etc., t. III, p. 243.

« En buissons oiseaux s'assembloient
L'un chantoit les autres doubloient
Leurs gorgettes, qui verboyoient
Le chant que nature a appris.
Et puis l'un de l'autre s'embloient,
Et point ne s'entre-ressembloient
Tout en y eux que ilz sembloient
Fors a être en nombre compris. »

On ne peut nier qu'il y ait dans ces vers une grâce et une fraîcheur d'expression que l'on ne retrouve que dans les meilleurs poésies de Charles d'Orléans.

Nous l'avons considéré surtout comme homme sérieux, comme historien, comme poëte lyrique; c'est de ce côté que nous allons l'examiner. Le *Lay de paix, le livre des Quatre-Dames* et son *Traité de l'Espérance* ou *Consolations des trois vertus, Foi, Espérance et Charité*, suffiraient pour nous prouver sa supériorité, si elle avait besoin d'être établie. Citons toutefois quelques lignes. On sait que dans son lay de la paix il se montre profond philosophe et déplore les malheurs de la guerre.

« Dieux, quelz maulx et quelz dommages,
Quelz meschiefz et quelz outrages,
Quelz pillages
Sont venus par vos débatz (*).

Et il ne se contente pas de manifester sa pensée en vers — ainsi que le fait remarquer avec justesse un critique moderne (**) — « il la dit encore en prose. Il gourmande la noblesse sur son peu de courage, le clergé sur son ambition, le peuple sur sa défiance; et quand, après la guerre, la France s'est enfin relevée, il reprend la plume pour prêcher la paix à tous ou pour leur tracer des règles de conduite.

Ce fut alors qu'il fit *le Bréviaire des nobles* dont nous avons déjà parlé. Il nous paraît difficile de s'élever à une plus grande hauteur d'idées, et l'on nous ferait plaisir si l'on voulait nous citer, parmi les poëtes du temps, quelque chose de comparable aux ballades qui composent ce poëme. Suivant Alain Chartier, les qualités qui doivent distinguer la noblesse sont l'honneur, la foi, la droiture, la prouesse, la courtoisie, la largesse, la sobriété, la persévérance, etc. Une ballade est affectée à chanter chacune de ces vertus. Citons quelques strophes de celle qui est consacrée à l'*honneur*, car, ainsi qu'il le dit fort bien, c'est la vertu par excellence : « *C'est le bien qui les aultres surmonte.* »

« Haut trésor est l'amour de noblesse,
Son espargne, sa première richesse,
Et ce qu'un cœur noble doit désirer
Son seûr-conduit, sa guide, son adresse,
Son reconfort, son plaisir, sa liesse
Et le le mirouer la où se doit mirer.
Rien ne pourrait ung bon cueur empirer;
S'il aime honneur jamais il n'aura honte,
Car c'est le bien qui les aultres surmonte. »

« Qui n'a honneur tost deschiet sa haultesse,
Son loz perist, renommée ne laisse,
Et mespris faict son pouvoir deffiner,
Ou homme fault, perd son nom gentillesse.
Car vergoigne, villenie et rudesse,
Font cueur gentil fremir et soupirer.
On ne peut plus ung bon cueur agréer
Que faindre honneur; qui l'omme a, vertu dompte,
Car c'est le bien qui les aultres surmonte.

—

« Ou honneur est, tort et injure cesse,
C'est le chemin pour venir à prouesse
Qui fait les bons à hault estat tirer,
Et met en eulx attrempée liesse,
Courtois parler et loyale promesse,
Sans varier, chanceler, ne virer.
Trop mieulx vaudrait soy souffrir martyrer
Qu'avarice sur l'honneur d'omme monte :
Car c'est le bien qui les aultres surmonte.

—

« Qui garde honneur, on le doit honnorer,
Nobles hommes tenez en plus grand compte,
Que de thrésor que puissez procurer :
Car c'est le bien qui les aultres surmonte. »

Un homme qui pense et écrit de telles choses est à coup sûr un poëte de talent, et surtout un profond moraliste.

Nous avons dit que Charles d'Orléans était le représentant de la poésie légère, gracieuse, élégante, idyllique, dans cette période littéraire, où l'idylle n'était cependant pas précisément de mode. Mais, soit que sa grande naissance, son entourage, le milieu dans lequel il vivait, aient donné cette tournure particulière à son esprit, soit que les aventures de sa jeunesse l'aient prédisposé à la mélancolie, il n'en est pas moins vrai que le talent poétique de Charles d'Orléans est un des plus frais, des plus galantins, des plus originaux de cette époque reculée.

Jamais sa poésie ne s'est élevée aux hauteurs philosophiques de la pensée d'Alain Chartier; elle n'est jamais descendue à la rudesse ni à la trivialité cynique de Villon, elle s'est toujours maintenue dans les régions sereines de la ballade, du rondel, de la chanson. S'il hasarde quelquefois un sirvente, c'est-à-dire une bouffée de mauvaise humeur, il s'y montre si timide, si inexpérimenté, que l'on prendrait volontiers sa colère pour un madrigal. Le fond de son talent a quelque chose de fin, de délicat, mais de profondément élégiaque. Il abuse aussi de l'allégorie. Je sais bien que cette fantaisie ne lui est point particulière; elle est familière à tous les poëtes de son temps. Toutes les vertus, toutes les passions, tous les vices sont constamment personnifiés; ils marchent, ils agissent, ils parlent comme vous et moi, ils interviennent au milieu de toutes les discussions, de toutes les ballades, de toutes les *chansons*; et si ces personnages ont quelque chose de monotone, ils ont aussi un côté charmant : c'est qu'ils permettent de dire une foule de choses et d'entrer dans une multitude d'*esbats* que le bon goût et la pruderie de notre siècle réprouveraient complétement.

Laissons donc de côté les défauts, et ne voyons, n'admirons que les qualités. Il y a dans Charles d'Orléans, — a dit M. Villemain, dans son *Tableau de la littérature française au moyen âge*, — il y a un bon goût d'aristocratie chevaleresque et cette élégance de tour, cette fine plaisanterie sur soi-même, qui semblent n'appartenir qu'à des époques très-cultivées. Il s'y mêle une rêverie aimable, quand le poëte songe à la jeunesse qui fuit, au temps, à la vieillesse. C'est la philosophie badine et la philosophie de Voltaire dans ses stances à madame du Deffant..... Le poëte, par la douce émotion dont il était rempli, trouve de ces expressions qui n'ont point de date, et qui, étant toujours vraies, ne passent pas de la langue et de la mémoire d'un peuple. Sans doute, quelques empreintes de rouille se mêlent à ces beautés primitives; mais il n'est pas d'étude où l'on

(*) Nous ferons remarquer ici une singulière coïncidence. Casimir Delavigne, dans sa première *Messenienne*, a exprimé en d'autres termes à peu près la même idée.

« Nous devons tous nos maux à ces divisions
Que nourrit notre intolérance;
Il est temps d'immoler au bonheur de la France
Cet orgueil ombrageux de nos opinions;
Étouffons le flambeau des guerres intestines. »

(**) M. G. Mancel, conservateur de la bibliothèque de la ville de Caen, dans une étude qu'il a publiée sur Alain Chartier en 1850.

puisse mieux découvrir ce que l'idiome français, manié par un homme de génie, offrait déjà de créations heureuses. »

Après une telle consécration donné au talent poétique de Charles d'Orléans, qu'avons-nous de mieux à faire? — Citer quelques fragment de ballade ou de rondel, de manière à justifier les observations enthousiastes de l'éminent critique moderne. Voici quelques vers charmants sur le printemps, qu'il appelle *le renouveau* :

« Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye
Et s'est vêtu de broderie
De soleil, luisant clair et beau.
Il n'y a beste ni oiseau
Qu'en son jargon ne chante ou crie :
Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye.

« Rivière, fontaine et ruisseau
Portent en livrée jolie
Gouttes d'argent d'orfavrerie ;
Chascun s'habille de nouveau :
Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye. »

Où trouver quelque chose de plus gracieux, de plus frais, de plus élégant, de plus puissant, de plus léger chez les modernes? — En cherchant avec soin, on rencontrerait peut-être aussi bien ; mais à coup sûr on ne rencontrerait pas mieux. Puis, écoutez cet *envoi* de la ballade commençant par ces mots : « *En la forest d'ennuyeuse tristesse* ,» et vous me direz si ce fond de philosophie rêveuse, mêlée de gravité mélancolique, ne se retrouve pas tout entier dans ces quelques vers :

« Aveugle suis; ne scais où aller doye :
De mon baston, afin que ne fourvoye,
Je vais tastant mon chemin çà et là :
C'est grant pitié qu'il convient que je soye
L'omme esgaré qui ne scait où il va. »

Il est inutile de pousser plus loin nos investigations ; il nous semble que ces citations sont suffisantes pour bien faire apprécier le caractère du talent et la physionomie poétique de Charles d'Orléans. Passons à Villon.

François Corbueil, dit Villon, — sobriquet peu flatteur pour lui, puisqu'il signifie escroc, — est un de ces francs vauriens dont la corde doit faire justice, mais, en même temps, un de ces hommes de talent dont l'originalité poétique a tranché d'une manière sensible sur la majorité des œuvres de ses contemporains. Sa franchise étonne, sa rudesse étincelle; malheureusement sa forme est souvent cynique, et avec la meilleure volonté du monde il est impossible de le suivre à travers les libertés de langage qu'il s'est permises. Nous constaterons seulement qu'il a manié la satire avec verve et qu'il châtiait les abus d'une rude façon. La ballade des *contredits de Franc Gonthier*, qui est une des plus célèbres, *le grand*, *le petit Testament*, et *les Repues franches*, sont autant de poëmes qui peuvent passer pour des satires de mœurs de la plus rude espèce.

Qu'avons-nous dit, en effet? Que la poésie satirique était née en France sous la plume de Villon, et que Martial de Paris, dit aussi *Martial d'Auvergne*, en partagea le sceptre avec lui. Un siècle plus tard, apparut Mathurin Regnier, lequel le porta avec un peu plus de fermeté ; mais celui-ci ne fut lui-même que la brillante transition qui sépara son règne de celui de Boileau.

Nous croyons inutile de nous arrêter à Jean Marot, à Jean Lemaire, *dit des Belges*, et aux deux Saint-Gelais, Octavien et Mellin, parce que leurs œuvres ne sont pas considérables et que, d'ailleurs, ils n'eurent les uns et les autres qu'une influence fort restreinte sur le goût et les progrès littéraires de leur époque. Les deux Saint-Gelais se contentèrent de piller impunément Charles d'Orléans, et Jean Marot n'a guère qu'une célébrité réelle : celle d'avoir donné à la littérature française Clément Marot son fils.

Mais il est un autre côté de la question sur lequel nous essayerons d'appeler l'attention, parce qu'il nous fera connaître, sous leur véritable jour une foule de poëtes secondaires et tertiaires dont toute l'originalité consistait à faire des tours de passe-passe et des jeux de mots. Ils étaient parvenus, malgré cela, à obtenir un certain crédit. Dans un troisième chapitre, nous passerons en revue tous ces rimailleurs fantastiques, grottesques et hyperboliques. Ce ne sera pas la partie la moins curieuse de notre travail.

J.-A., L.

PRÈS DU TOMBEAU DE MA MÈRE,

AU COUVENT DE .....

Aujourd'hui nous visitons les tombeaux de ceux que nous avons connus ; demain on visitera les nôtres : tels sont les décrets de la Providence.
(Elégie sur la mort de Tamerlan.)

I.

Encor des chants plaintifs et de tristes pensées,
Encor des souvenirs et des larmes versées !
Je viens de visiter l'asile où le Seigneur
Fut le dernier témoin des sanglots de son cœur.
Là, pour se reposer de dix ans de souffrance,
Elle a vécu de foi, d'extase, d'espérance ;
Là, loin des bruits du monde et loin de ses deux fils,
Elle a mouillé de pleurs les pieds du crucifix.

—

De nos vallons en deuil s'enfuyait l'hirondelle,
Timide passereau que le printemps rappelle,
Lorsque je l'entendis pour la dernière fois.
Son amour maternel, répandu dans sa voix,
N'avait jamais trouvé d'effusion plus tendre
Pour pénétrer mon âme et pour se faire entendre ;
Son regard si touchant, rempli de ses vertus,
Semblait me dire alors : Je ne vous verrai plus !

II.

Pleine du souvenir de ses douleurs passées,
Le ciel la vit, semblable aux colombes blessées
Qui s'abattent parfois au milieu des forêts,
A l'ombre des autels exhaler des regrets,
Et venir oublier les vains bruits de la terre
Dans ce pieux séjour de calme et de prière.
Aux jours de mon bonheur, oh ! je ne croyais pas
Qu'on entendrait sitôt l'hymne de son trépas.
Pendant que j'essayais ma lyre encor timide,
Le Christ vint se poser sur sa lèvre livide,
Et son âme vola vers l'immortalité,
Sainte par la prière et par l'adversité.

III.

Je veux voir maintenant sa dernière demeure,
Tandis que la fleur brille aux rayons du couchant,
Tandis que l'airain pleure
Dans la tour du couvent.

—

Monument douloureux, humble croix funéraire,
Où tout vient me parler d'espérance et de foi,
Tombe où l'on conduisit le cercueil de ma mère,
Je suis seul avec toi !

Le jour, en t'éclairant de sa clarté mourante,
Trace des sillons d'or sur la splendeur des cieux ;
Tu me parais encor plus triste et plus touchante
Sous l'éclat de ses feux.

—

Loin des bruits d'une foule aux clameurs insensées,
Avant que le Seigneur ne l'eût conduite au port,
Son âme nourrissait de lugubres pensées
Dans ce champ de la mort.

—

Souvent elle y venait à l'heure où les ténèbres
Ramènent dans les cieux les étoiles des nuits ;
Son pied plus d'une fois courba des fleurs funèbres
A la place où je suis !

—

Comme tout a changé ! quelle voix pouvait dire,
Quand mon front recevait les baisers du berceau,
Que je viendrais pleurer avec ma jeune lyre
Auprès de son tombeau ?

—

J'étais toujours joyeux au matin de mon âge ;
Mon cœur était rempli d'innocence et d'amour ;
Mais la joie est semblable aux éclairs d'un orage
Vers la fin d'un beau jour.

—

Ici l'eau du Seigneur tomba des mains du prêtre ;
Ici j'ai devant moi la croix d'un Dieu martyr ;
Ici j'aime à verser des pleurs qu'on sent renaître
Lorsqu'on a vu mourir.

—

Ici je viens nourrir ma douleur solitaire ;
Je viens me rappeler qu'au printemps de leurs jours,
Ses deux fils n'ont pas vu son doux regard de mère
S'éteindre pour toujours !...

—

Oh ! non, regard divin, tu dois revivre encore !
En s'appuyant sur moi, l'espérance me dit
Que je te reverrai brillant comme une aurore
Aux champs du paradis.

—

Elle a déjà quitté le monde où Dieu me laisse
Gémir dans mon exil et désirer le ciel ;
Mais la foi me fait boire avec moins de tristesse
Mon calice de fiel.

—

Cette divine foi qu'on trouve sous le chaume
Et que l'on trouve aussi sous des lambris dorés.
Répand, dès le matin, la douceur de son baume
Sur tous les cœurs brisés.

IV.

Déjà je vois briller plus loin de moi que d'elle
Ces globes dont l'éclat enchante l'univers ;
Déjà la blanche lune, à son retour fidèle,
S'avance dans les airs.

—

J'accomplis aujourd'hui le saint pèlerinage
Dont l'amour maternel me faisait un devoir.
Plus d'une fois encor, cyprès de cette plage,
Je reviendrai vous voir.

—

O toi qui m'embrassais quand nous pleurions ensemble,
Quand la mort vint frapper mon père et ton époux,
A la clarté des feux que le Seigneur rassemble,
Vois ton fils à genoux !

Veille sur cette foi que ton cœur m'a donnée,
Pour que je meurre en paix sous l'œil du Créateur,
Pour que ma lyre en deuil ne soit pas profanée
Aux autels de l'erreur.

—

Couvre tes deux enfants de ta sollicitude ;
Dirige tous leurs pas vers les champs du salut,
Vers le bonheur du ciel, vers la béatitude
Réservée aux élus.

—

Tu reçus en mourant l'immortel diadème.
Ma mère, soutiens-nous, afin que nous soyons
Aussi pieux qu'aux jours où tu plaçais toi-même
L'eau sainte sur nos fronts.

—

Prenez vos plus doux bruits devant ce mausolée,
Brises qui parcourez ces chemins de douleur !
Unissez vos soupirs sous la voûte étoilée
Aux accents du malheur !...

—

Dans les bois d'alentour règne une paix profonde.
Mon cœur est accablé de la grandeur de Dieu.
Tombeau silencieux, berceau d'un autre monde,
Croix du Sauveur... adieu !

JULES BAILLY.

PARTIE HISTORIQUE.

LE KREMLIN EN 1839.

TRADUIT DU

VOYAGE EN RUSSIE

du savant Italien Baruffi.

Le Kremlin ou Kreml, dont le nom en russe signifie fort ou forteresse, est situé sur une hauteur ; des murs épais, percés de meurtrières et garnis de tours en briques vertes et jaunes, l'entourent de toutes parts. L'origine du Kremlin remonte à l'année 1491 ; il a été presque entièrement construit par des architectes italiens, et c'est un Milanais, nommé Piétro Solari, qui a mis la dernière main aux remparts. L'usage qu'ont les Russes de recouvrir souvent leurs constructions de couches de couleurs, ôte au Kremlin l'air de vétusté que son antiquité semblerait devoir lui donner.

Le Kremlin, c'est une ville dans une ville, c'est la capitale d'une capitale ; le grand nombre des églises et des palais qui l'encombrent, en font comme le sanctuaire de l'ancien empire moscovite. Il renferme quatre grandes églises, deux couvents, les anciens palais du saint-synode, celui du sénat, le trésor, l'arsenal et deux nouveaux palais impériaux.

Les premiers objets qui frappent les yeux des voyageurs, ce sont les nombreuses coupoles dorées des églises et celles des tours de Jean-le-Vieux (Jean Velicki), qui reluisent en l'air comme des soleils et dominent tout Moscou. Tout autour de l'arsenal gisent, témoins muets aujourd'hui de la sanglante catastrophe de 1812, de nombreux canons arrachés aux neiges qui les avaient ensevelis. Tout auprès on remarque une merveille de l'art : c'est un canon gigantesque coulé en 1586 par un Russe. Cette magnifique pièce qui probablement n'a jamais été essayée, pourrait, dit-on, lancer des boulets du poids de quarante-deux quintaux.

Non loin de là on peut voir un autre monument colossal, la célèbre cloche, que son poids de 400,000 livres avait enfoncée en terre. Il y a deux ans qu'elle en a été retirée pour être placée sur un large pié-

destal élevé de quelques pieds au-dessus du sol. Les histoires et les contes relatifs à cette cloche, qui, vue de loin, paraît une colline de métal, rempliraient des volumes. Il semble établi qu'elle a été fondue sur le Kremlin même, mais nul n'a jamais entendu le son qui devait retentir dans tout le duché de Moscou, car elle est née muette ; elle s'est fêlée au moment du refroidissement du métal. La fêlure est assez large pour que l'intérieur de la cloche puisse être éclairé ; c'est de l'intérieur qu'il est curieux d'examiner ses monstrueuses proportions, elle n'a pas moins de vingt pieds de hauteur et soixante-dix de diamètre.

Pour voir la ville, je montai au haut de la tour d'Ivan Velicki. La coupole dorée de cette tour était autrefois surmontée d'une croix magnifique que Napoléon en a fait descendre pour la transporter à Paris. Cette croix n'a pas été retrouvée et n'a pas été remplacée. Du haut de la tour, je vis le riche et pompeux spectacle qu'avaient vu le Français, lorsque, après avoir traversé de vastes plaines désertes, Moscou, la ville sainte du Nord, la grande capitale inconnue jusqu'à la fin du XVIIe siècle à l'Europe occidentale, se leva à leurs yeux comme par enchantement au milieu des déserts neigeux.

Je me figurais le ravissement de ces vaillantes légions croyant toucher au port et n'avoir plus qu'à jouir d'une victoire achetée par tant de travaux surhumains. Et je cherchais des traces du sublime incendie, les débris de ces milliers de maisons écroulées sur les têtes des vainqueurs ; tout cela a disparu, aucune ruine ne rappelle l'imposant sacrifice d'une ville à la patrie. Ces ruines me manquaient, je l'avouerai; la Moscou de mes rêves, c'était la Moscou en feu, la Moscou s'offrant elle-même en holocauste pour sauver la Russie.

J'avais vu à Paris un très-beau panorama de l'incendie de Moscou; la ville nouvelle, celle qui, comme le phénix, a puisé dans sa cendre une nouvelle vie, ne ressemble plus à l'ancienne. Vue des hauteurs, l'ancienne Moscou devait présenter un coup d'œil assez singulier. La masse de ses maisons de bois, les nombreux jardins enclos dans son enceinte, devaient lui donner l'aspect d'un village monstrueux et sans fin : c'est une ville aujourd'hui belle et régulière, belle encore de son passé, belle aussi du présent.

Le terrain sur lequel est construite Moscou est inégal et composé de collines rapprochées à peu près comme le terrain qui supporte Rome, la ville aux sept collines. Avec ses milliers de toits couverts de plaques de fer, entre lesquels serpente la verdure des jardins ; avec ses maisons aux façades jaunes ornées d'innombrables colonnes, avec son hospice des enfants trouvés, qui, à lui seul, forme une petite ville; avec ses nombreux couvents, ses églises plus nombreuses encore, ses tours surmontées de riches coupoles étincelantes de peintures aux vives couleurs et de plaques d'or et d'argent qui projettent au loin la réverbération de la lumière, et sur ces coupoles des croix dorées aux bras desquels pendent, comme ornements, de longues chaînes de métal; avec les longues lignes tirées au cordeau que les rues dessinent au travers des édifices, avec la Jansa et la Moskowa et leurs ponts bizarres, Moscou présente le spectacle d'une gigantesque mosaïque, un tohubohu étrange, admirable, indescriptible, qui donne le vertige et reporte l'imagination sur les contes arabes ou les contes de fée dont on berce l'enfance. Ajoutez à cela que peu de jours auparavant, toutes les maisons avaient été repeintes à neuf par ordre de la police, parce qu'on attendait la visite de l'empereur. Moscou, vue ainsi sous ses habits de fête, paraissait une ville née de la veille, mais née tout d'une pièce, comme si la terre se fût ouverte pour la laisser paraître.

Sous les murs du Kremlin je n'aperçus aucune trace des eaux troubles et bourbeuses de la Nélima, qui dans le panorama parisien baigne le pied de la forteresse : la place où coulait le ruisseau est occupée par des jardins. J'appris qu'un canal souterrain avait été ouvert aux eaux de la Nélima; et les émanations pestilentielles et malsaines qui empestaient autrefois le Kremlin et une partie de la ville, ont été remplacées par un air pur et, pendant la belle saison, embaumé du doux parfum des fleurs.

Le Kremlin devint bientôt ma promenade favorite. Je le visitais presque tous les jours, souvent le soir au clair de la lune. Quel que soit le point choisi pour examiner la vieille citadelle, elle apparaît toujours belle et pittoresque. Elle a quelque chose d'oriental qui surprend au premier coup d'œil et lui donne un charme tout particulier.

Les dévastations que lui infligea la colère de Napoléon qui avait donné ordre de la faire sauter lors de sa retraite, sont entièrement effacées ; on n'en apercevrait plus la moindre trace, s'il n'avait dû rester un monument de l'aveugle colère d'un grand homme ; la magnifique coupole de la tour d'Iwan, que la commotion avait comme soulevée, n'a pas repris, en retombant, sa première attitude; elle est légèrement inclinée.

Le nouveau palais impérial que l'on construit, malgré les efforts de M. Ton, jeune architecte russe plein de talent qui dirige les travaux, ôtera à la forteresse quelque chose de son antiquité. M. Ton, qui a passé plusieurs années en Italie, essaye néanmoins, d'après le vœu de l'empereur, de rapprocher autant que possible le style de ce palais du style de l'ancienne résidence des czars, dont il doit être la continuation.

J'ai vu dans le cabinet de cet architecte les magnifiques dessins préparés pour cette construction. L'intérieur en sera orné avec une étourdissante richesse ; l'argent, le bronze, la fonte de fer et le marbre seront employés partout, de sorte que ce palais, de même que la nouvelle église que M. Ton est également chargé de bâtir et dont l'empereur a dernièrement posé la première pierre avec de grandes solennités, compteront au nombre des plus remarquables monuments du vaste empire.

Outre ce grand palais en construction, le Kremlin en contient encore un plus petit que l'empereur a habité à son retour du camp de Borodino. C'est le vieux château des czars. Il est surtout remarquable par l'étrangeté de son architecture. C'est l'œuvre d'un architecte italien nommé Alevisa, qui l'a terminé en 1487. Ce palais a presque la forme d'une pyramide, et du haut de son belvédère on jouit de la magnifique perspective de toute la ville. L'intérieur a été restauré depuis ; on y a conservé quelques meubles à l'usage des anciens empereurs : j'y ai remarqué un lit, des tables et des armoires en bois grossier, grossièrement sculptés, mais incrustés d'or et de pierres précieuses.

A côté de ce vieil édifice s'élève le célèbre palais dit *à facettes*. Les Russes le nomment *Granovitaia Palata*, et ils l'ont considéré longtemps comme l'une des merveilles du monde. Toutes les pierres en sont taillées à l'instar du diamant. C'est dans l'une des salles de ce palais que les czars, après leur couronnement, devaient recevoir, assis sur le trône, les félicitations des grands de l'État et des hauts fonctionnaires.

Le palais des patriarches, où le synode, aujourd'hui transporté à Pétersbourg, tenait autrefois ses séances, mérite à peine d'être mentionné, sous le rapport du moins de l'architecture ; mais la bibliothèque, que je n'ai pu voir, contient, assure-t-on, des choses extrêmement remarquables. On la dit riche surtout en Bibles manuscrites; une de ces Bibles est, paraît-il, la plus ancienne connue. On conserve encore beaucoup d'autres manuscrits de saint Basile, de saint Jean-Chrysostome et de saint Grégoire de Nazianze.

La Trésorerie est un grand palais construit dans le style moderne ; c'est depuis 1812, et postérieurement à l'occupation de Moscou par l'armée française, que les trésors et joyaux de la couronne y ont été placés. Pour être admis à visiter la Trésorerie, il faut être muni d'une carte, qui au surplus s'accorde facilement. Dans la première galerie on trouve les bustes des rois de Pologne : ils y ont été apportés depuis la dernière guerre des Russes contre ce malheureux peuple. Un magnifique escalier conduit aux appartements du premier étage, où sont conservés un grand nombre d'objets remarquables par leur mérite comme œuvres d'art, par le fini du travail ou les souvenirs historiques qui s'y rattachent. Toutes les salles sont ornées de trophées d'armes et de drapeaux, conquis sur différents peuples et à des époques diverses. Là aussi figurent les présents faits aux czars par les shahs de Perse, les sultans, les khans des Tartares et les hetmans des Cosaques ; ce sont, en général, des selles et des harnais couverts d'or et de pierreries.

Une pièce très-vaste renferme une collection de vases d'or et d'argent de toutes les grandeurs et de toutes les formes. La grande cheminée en argent massif qui orne cette salle est d'une origine plus moderne. Une seconde salle est destinée aux trônes des rois de Pologne, enlevés de Varsovie lors de la dernière guerre ; quelques-uns sont en argent, d'autres en ivoire et recouverts de riches étoffes. Un de ces trônes est surmonté d'un dais en or massif ; c'est un présent

offert autrefois par un prince persan. On voit aussi dans cette salle le trône à deux siéges des frères Ivan et Pierre, avec une cachette pratiquée derrière : c'est de cette cachette que la princesse Sophie soufflait aux deux princes les réponses qu'ils devaient faire dans les audiences solennelles.

A côté des trônes il y a une prodigieuse quantité de couronnes et de sceptres : les couronnes des royaumes réunis à l'empire russe, d'Astrakan, de Géorgie, de Sibérie, de Kasan, de Pologne ; la couronne et le sceptre donnés par l'empereur grec Alexis Commène à Wladimir Monomachos, avec de magnifiques ornements royaux et le riche baldaquin sous lequel eut lieu fort longtemps la cérémonie du couronnement. Au nombre des bâtons royaux, on en montre un terminé par une sorte de poignard. Armé de ce bâton, Jean le Terrible avait l'habitude de clouer à terre les pieds de ceux qui l'importunaient par leurs prières ou des demandes injustes. Le catalogue des objets conservés à la Trésorerie occupe, du reste, tout un volume.

En fait de tableaux, on ne voit guère dans les salles de la Trésorerie que des portraits. Ceux des rois de Pologne sont mêlés à ceux des anciens czars ; on y voit aussi figurer le pape Pie VI, le roi de Prusse Fréderic II et Louis XVI. Quelques-uns des portraits des rois de Pologne ne sont pas sans un certain mérite artistique. Mais qu'aurait dit le grand Sobieski si on lui eût prédit qu'un jour son image figurerait comme un trophée de victoire dans le palais des czars? Le portrait de l'empereur Alexandre offre un intérêt particulier; il est entouré d'un cadre en médaillon renfermant des inscriptions en langue russe, et il domine un petit coffret dans lequel sont renfermés tous les documents relatifs à la Constitution donnée en 1815 aux Polonais et sitôt oubliée. Quelques pas plus loin, on aperçoit les habits de Pierre le Grand à côté de la petite chaise à porteurs dans laquelle le roi guerrier Charles XII de Suède assista à la bataille de Pultawa.

Dans une salle du rez-de-chaussée on trouve les chars de couronnement, remarquables par leur antiquité et leur richesse, et un modèle en bois du Kremlin, tel que l'impératrice Catherine II se proposait de le faire construire.

Les édifices du culte compris dans l'enceinte du Kremlin, la grande église de l'archange Saint Michel, celle de la Résurrection, et les églises plus petites des deux couvents, contiennent aussi beaucoup de choses remarquables. Moscou, que Mme de Staël nommait, non sans raison, la Rome tartare, est la ville sainte des Russes ; on n'y compte pas moins de quatre cents églises, six cent cinquante chapelles et plus de vingt couvents. La principale église est celle de la Résurrection. C'est dans cette église qu'a lieu le couronnement des empereurs ; elle a été construite par un Polonais, nommé Rudolphe Fioraventi, connu en Russie sous le nom grec *d'Aristotes*. Son architecture, mélange du style tartare et du style bysantin, est fort originale. Elle est surmontée de cinq coupoles, ornement extérieur habituel des églises russes.

Tout l'intérieur de l'église de la Résurrection est peint à fresques; elle est ornée en outre de plusieurs tableaux entourés de riches cadres d'or et d'argent. Les têtes colossales du Sauveur et de la sainte Vierge, peintes à fresques comme le reste, ont au premier coup d'œil l'aspect de deux énormes revenants. Saint Christophe, auquel les peintres italiens donnent ordinairement une taille de géant, paraîtrait un nain auprès de ces énormes têtes.

Comparée aux autres églises russes qui sont presque toutes petites et basses, celle de la Résurrection est très-grande; mais tandis que la partie inférieure est couverte d'or, de peinture et de velours, les voûtes et les plafonds sont crasseux et enfumés. Les nefs sont parquetées en larges plaques de fer ; des lampes brûlent nuit et jour devant les images des saints ; celle qui pend au milieu de l'église est d'argent massif et pèse, dit-on, trois mille livres.

Il y a une histoire bizarre pour chacun des objets que renferme cette église. Ainsi, aux deux côtés de la porte faisant face au maître autel, et qui est appelée porte impériale, parce qu'elle ne s'ouvre que pour l'empereur et l'impératrice, il y a deux tableaux. Celui de droite représente le Sauveur ; on prétend qu'il a été peint par l'empereur Manuel et qu'il a été transporté à Moscou après avoir figuré dans l'église, aujourd'hui mosquée, de Sainte-Sophie à Constantinople. Le tableau de gauche, qui représente la Vierge, est, assure-t-on, l'œuvre de saint Luc en personne, et il aurait été transporté dans cette église à l'époque où Moscou était menacée par Tamerlan. Deux brillants qui ornent la couronne d'or de la Vierge sont estimés à cent mille florins. On voit encore dans l'église le trône de bois des czars et le siége de marbre des patriarches.

Je n'oublierai jamais l'impression que me fit éprouver l'église de la Résurrection, le soir où je la vis pour la première fois dans toute sa splendeur. Elle était illuminée, comme on dit en Italie, *a giorno ;* les nefs étaient remplies de fidèles prosternés, multipliant les signes de croix suivant l'usage de l'Église grecque, et se levant à chaque instant pour retomber à genoux. Les prêtres à longues barbes et couverts de leurs longues et pesantes robes de velours, entonnaient des cantiques que répétaient les chœurs. Tout à coup les grandes portes de l'église s'ouvrirent devant l'autocrate russe et son impériale épouse ; tous deux vinrent s'agenouiller dévotement à quelques pas de l'autel et restèrent livrés près d'une demi-heure à une pieuse méditation.

L'église de la Résurrection sert de sépulture aux métropolitains; leurs cercueils recouverts d'un poêle de velours rouge sont continuellement exposés, et réveillent des idées de mort au milieu de cette imposante splendeur.

Le trésor de l'église est très-riche en joyaux, en vases sacrés et en ornements sacerdotaux, donnés par les anciens czars et aussi par Catherine II. Les objets les plus remarquables sont des coupes d'or ornées de camées précieux, et des vases de jaspe, d'agate et d'ivoire d'un travail très-ancien. Les couronnes d'or que les diacres portent dans les cérémonies, doivent les fatiguer horriblement; je pouvais à peine les soutenir des deux mains. On voit encore dans cette église un immense missel écrit en langue slavone sur parchemin ; il ne sert que le jour de l'Assomption. Il faut deux hommes robustes pour le porter d'un endroit à un autre. La couverture en métal est ornée de pierres précieuses que l'on évalue à un demi-million de florins. Ainsi le Kremlin possède et la plus grosse cloche et le plus grand livre qui soient au monde.

Lorsque, tout ému encore des magnificences que je venais de voir, je sortis pour la première fois du Kremlin, et que je voulus traverser la Porte-Sainte pour rentrer dans Moscou, un homme me cria d'ôter mon chapeau. En effet, et à cause de la sainteté du lieu, nul, même par le froid le plus rigoureux, ne peut s'engager la tête couverte sous cette voûte sombre qui n'a pas moins de cent pieds de longueur.

(*Voir la planche jointe à cette livraison.*)

THÉATRE DES GALERIES SAINT-HUBERT.

Jean le Cocher est une des créations les plus heureuses qui aient été faites au théâtre depuis longtemps ; comme fonds et comme forme, c'est un des bons drames de M. Bouchardy, qui rarement en fait de mauvais. C'est charpenté de main de maître et il y a des scènes d'un naturel fort saisissant. Peu de pièces, on doit le reconnaître, ont autant le don d'émouvoir et de maintenir aussi longtemps l'attention publique en suspens.

Il n'est donc pas étonnant que *Jean le Cocher* ait obtenu, à sa première exhibition, un succès éclatant, pronostic d'une longue série de représentations, et qui assure en même temps au zélé et intelligent directeur du Théâtre des Galeries, la récompense de ses travaux et des nombreux sacrifices faits, chaque jour, pour nous offrir les prémices de tout ce que la France et la Belgique enfantent de plus estimé et de plus attrayant dans le genre dramatique.

L'heure avancée ne nous permet pas de rendre aujourd'hui un compte détaillé de ces brillantes représentations. Nous nous bornerons à constater que tous les artistes qui y prennent part, méritent un large tribut d'éloges ; mais que les honneurs sont généralement et particulièrement pour M. Quélus et Mlle Marty, qui, à chaque scène, soulèvent les applaudissements de toute la salle et excitent un enthousiasme difficile à décrire. Rappels, ovations, rien ne manque à leur triomphe.

Dans quelques jours Mlle Grave va continuer, par ses débuts, à attirer la foule à ce théâtre bien aimé du public.

COURS PUBLICS.

Tous les mercredis, le cours de littérature française, de M. Emile Deschanel attire la foule au cercle artistique et littéraire.

Les jeudis, M. Rastoul attire également du monde à la salle de la société philotechnique (*au Cygne Grand'Place*) où il traite l'histoire des arts et de leur développement chez tous les peuples.

Nous reviendrons particulièrement sur ces deux réunions si différentes dans leur but, mais fort attrayantes l'une et l'autre.

M. Emile Deschanel continue de passer en revue tous les poëtes du XVIe siècle; puis il traversera successivement le XVIIe et le XVIIIe avant d'arriver au nôtre.

Lith. des Beaux-Arts, 1re Rue du Jardin

TOMBEAU DE ST HUBERT,

Sculpté par Guillaume Geefs, Statuaire du Roi

Tombeau exécuté sous la munificence de LÉOPOLD 1er, Roi des Belges à l'Eglise de St Hubert à Ardennes

PARTIE ARTISTIQUE.

LE TOMBEAU DE SAINT HUBERT.

(Voir le dessin qui accompagne cette feuille.)

Le voyageur, qui, se dirigeant vers le sud-est, débouche de la charmante vallée de Grupont, monte pendant quelque temps la rampe sinueuse d'une côte assez élevée. A mesure qu'il gravit la hauteur, il voit se dérouler autour de lui un paysage de plus en plus vaste. Quand il en a atteint le sommet, c'est au milieu d'un immense panorama qu'il se trouve. C'est une plaine qui s'étend à perte de vue, sillonnée çà et là par de capricieux ondoyements de terrain, ou coupée par de verdoyants massifs de bois; tableau d'un développement prodigieux et au milieu duquel on voit se dessiner la petite ville de Saint-Hubert et la majestueuse église qu'elle abrite de son ombre.

Cette église est tout ce qui reste de l'antique abbaye de Saint-Hubert, si riche, il y a un siècle, qu'elle comptait, outre une grande quantité de terres seigneuriales, des forêts qui ne comprenaient pas moins de vingt-cinq lieues de circuit. Mais ce débris de cette splendeur éclipsée témoigne suffisamment de ce que fut autrefois l'opulent établissement monastique d'Andain. En effet, elle est un des plus vastes et des plus magnifiques édifices du style ogival tertiaire qu'il y ait en Belgique. Elle se compose de cinq nefs, moins larges mais plus hautes et de proportions plus élégantes que celles de Notre-Dame d'Anvers. Le dessin des ogives, des balustrades qui entourent les galeries, des panneaux qui couvrent les murailles, est d'un goût exquis et sévère. Les colonnes, sans chapiteaux, reposent sur des bases octogones, toutes revêtues de marbre. L'église tout entière est dallée en marbre. Seulement, la façade est moderne. Toute construite en pierre de taille, elle porte le cachet du siècle dernier, et contraste par sa lourdeur disgracieuse avec la svelte élégance de formes qui constituent l'intérieur de l'édifice.

L'église est précédée d'une sorte de parvis où sont et viennent constamment des pèlerins accourus de tous côtés pour invoquer le saint patron de l'endroit. Il y a des jours, l'été, où ce parvis est obstrué, du matin jusqu'au soir, de pieux visiteurs venus par troupes des bords du Rhin en chantant des cantiques et bannières déployées. A l'automne, il arrive parfois que ce carré s'emplit d'une multitude de chiens de chasse accouplés et tenus en laisse par des bandes de chasseurs dont les maîtres inaugurent dans l'église, par une messe solennelle, les plaisirs des chasses hivernales. C'est ordinairement le 3 novembre, jour de la fête de saint Hubert, patron des veneurs, que cette solennité a lieu. Rien n'est plus étrange que le contraste qui résulte de l'agitation, des aboiements, du tumulte du dehors, et de la musique grave de l'orgue mêlée au chant sévère des prêtres. Au moment de l'élévation, les cors et les trompes des valets de chasse réunis dans le parvis, se mettent tout à coup à sonner une large fanfare dont les accords se perdent lentement dans les forêts voisines. Après la pieuse cérémonie, la chasse commence. Alors vous ne voyez sur les routes, dans les taillis, dans les fourrés, partout, que veneurs à pied ou à cheval, que chiens et fusils; vous n'entendez que coups de feu, qu'aboiements ou cris de rappel, auxquels succède le joyeux hallali, lorsqu'un sanglier a été mis hors de combat et qu'un chevreuil a été abattu.

L'affluence des étrangers qu'attire tous les ans la commémoration de saint Hubert, et les pèlerinages nombreux que voit accourir l'église où, d'après une ancienne tradition, on peut, au moyen d'une incision au front et de certaines pratiques, être préservé des atteintes de la rage, ont maintenu à ce temple le respect et la vénération de plusieurs contrées voisines.

Aussi c'est en vue de l'embellir que la munificence de S. M. le Roi Léopold l'a dotée du monument dont nous avons à entretenir nos lecteurs.

Lorsque, placé sous la première arcade de la nef latérale droite de l'église de Saint-Hubert, l'œil glisse sous ces nombreuses voûtes, à travers cette forêt de colonnes jetées sans ordre, entourées d'une haie qui court le long des murs, pour venir se perdre dans le lointain, où apparaît, relevée sur le coude, une grande statue qui vous regarde, on ne peut se défendre d'une vive exaltation, d'un saint respect qui élève l'âme jusqu'à Dieu; on sent qu'on est dans une maison de prière.

Bientôt on a franchi la distance de 45 mètres, qui sépare ce point de vue de la chapelle du transsept gauche. Cette chapelle, une des plus vastes de l'église, éclairée par cinq grandes fenêtres, reçoit en outre un jour favorable des fenêtres de la grande nef et du transsept opposé. C'est dans cette chapelle, peinte d'un rouge foncé dans le bas, que s'élève le magnifique tombeau de saint Hubert.

L'ensemble du monument présente la figure d'un sarcophage gothique (h. 2,35; l. 2,80; l. 1,50), au-dessus duquel est la statue couchée de saint Hubert (h. 1,40; l. 2,00).

Ce pompeux mausolée avec ses bas-reliefs, ses 74 figures d'anges, d'évêques, etc., et ses nombreux ornements, est en pierre (blanche) de France. La statue de saint Hubert, revêtue des habits et insignes pontificaux, est, avec son socle, en marbre blanc de Carrare (Italie), un peu plus grande que nature, et le monument en proportion.

Chacune des deux grandes faces est divisée en trois compartiments, ornés d'autant de bas-reliefs représentant les actes principaux de la vie du saint. Les deux faces latérales contiennent aussi deux bas-reliefs, qui représentent : l'un la naissance, l'autre la mort de saint Hubert. Aux quatre angles sont artistement construites des niches ogivales avec consoles, où sont placés debout les quatre premiers apôtres des Ardennes. Quatre anges debout avec leurs attributs analogues aux places qu'ils occupent, et disposés sur quatre petits socles, surmontés de clochetons gothiques, forment séparation entre les bas-reliefs des deux grandes faces, et complètent la partie historique du monument.

Indication des sujets.

Quoique l'artiste n'ait pas conservé l'ordre des époques dans la distribution des sujets, nous devons applaudir à l'heureuse idée qui les lui a fait placer dans l'ordre où nous les voyons. C'est ainsi que dans la face latérale vers l'orient, on voit la naissance de saint Hubert, qui se lève comme un brillant soleil destiné à répandre la lumière du christianisme dans nos contrées, où le paganisme retenait encore dans ses ténèbres, un peuple vivant à l'ombre des forêts; tandis qu'à la face opposée vers l'occident, on voit l'apôtre des Ardennes s'éteindre au milieu de son clergé, après avoir donné à son peuple la vraie lumiere et laissé à l'humanité une protection également efficace et continuelle. Dans la grande face du devant, on voit les trois principaux actes de sa vie : sa conversion, son sacre et son ministère; l'un des trois, sa conversion, forme un agréable bouquet au milieu des deux autres qui en sont comme les conséquences naturelles. La même distribution se retrouve dans la face opposée.

1° *La naissance de saint Hubert* : bas-relief unique dans la face latérale droite.

On y voit, d'un côté, les statues de trois anges présentant l'enfant nouveau-né à la Religion, qui le bénit; de l'autre côté, quatre statues représentant les diverses classes de l'humanité souffrante : les pauvres, les infirmes que la religion secourt, console et guérit. On y voit également figurer d'avance les nombreuses guérisons dont le futur apôtre sera un jour l'auteur.

Au-dessus, on aperçoit, dans la perspective, le Père éternel dont la main conservatrice soutient le globe du monde qu'il gouverne, et dont les pieds se perdent dans les nuages de son éternité. Autour, se voient des anges portant, les uns, les insignes de l'épiscopat où l'enfant sera élevé ; les autres, des instruments de musique, comme pour fêter dans le ciel l'heureuse naissance qui va réjouir la terre.

2° *La conversion*, dans le compartiment du milieu de la grande face.

Le jeune Franc est à la chasse dans la forêt d'*Arduenna*, ou *forêt des Ardennes;* un cerf portant le signe de la rédemption, lumineux, entre ses deux ramures, lui apparaît. Hubert se prosterne ; la grâce pénètre dans son âme, tandis que la voix d'un ange, représenté dans le tableau, lui crie : *Convertissez-vous au Seigneur, car l'abîme est ouvert sous vos pas.* Nous voyons dans le même tableau les divers instruments de chasse. Le cerf et le cheval y paraissent détachés et placés avec beaucoup d'art. On ne leur voit cependant que le devant; l'épaisse forêt voile le reste du corps.

Au-dessus on aperçoit dans le lointain, à travers les découpures du tympan, les hauts arbres de la forêt et les rayons du soleil qui brille sur la conversion du chasseur, comme la lumière de la grâce brille dans son âme.

3° *La pénitence*, dans le compartiment du milieu de la face opposée.

Hubert, fidèle à son Dieu, s'est éloigné de la cour et du monde, afin d'accomplir sa conversion si divinement commencée. Il vit en anachorète dans la forêt ardennaise, revêtu d'une haire et d'un corselet, jeûnant et priant.

Là encore, on voit les vieux arbres de nos antiques forêts élever leurs cimes vers le ciel où montent sans cesse les vœux et les soupirs du pénitent. On le voit lui-même agenouillé, priant devant une simple croix plantée sur le reste encore debout d'un vieux tronc. A son côté se voit son ange tutélaire, accompagné d'un autre ange porteur d'une harpe qu'il pince ; symbole de l'enchantement salutaire que les doux accents de la parole du saint et l'ardeur de son zèle vont exciter dans les peuples qu'il sera appelé à évangéliser.

4° *L'ordination*, dans le compartiment droit de la grande face du devant.

Hubert se trouve en pèlerinage à Rome au moment où y parvient la nouvelle du massacre de saint Lambert par Dodon. Le pape Serge I, à qui il a été désigné par une révélation divine comme successeur de l'évêque massacré, vient, accompagné de son clergé, le trouver pieusement agenouillé à la porte de l'église Saint-Pierre ; il l'introduit et lui remet les insignes sacrés qu'on voit entre les mains de ses lévites.

5° *Les miracles*, bas-relief gauche dans la même face.

Saint Hubert est élevé sur la chaire épiscopale de Maestricht. Le saint prélat, rempli de zèle et de tendresse, tend la main aux faibles et aux affligés. Les enfants, les veuves, les indigents, les prisonniers, l'entourent sur son trône et trouvent en lui un tendre père et un sauveur. Les mères affligées lui apportent leurs enfants infirmes; les aveugles s'y font conduire ; les énergumènes y sont amenés, et tous trouvent la guérison de leurs maux et la consolation dans leurs peines.

Nous ne pouvons quitter ce bas-relief sans faire remarquer l'heureuse distribution de ce beau groupe, le sentiment de foi et de confiance si admirablement exprimé sur la physionomie de ces malheureux : leur foi, leur piété, leur attention se révèlent dans leurs poses et leurs traits, et en font, selon nous, un des plus beaux groupes.

6° *La translation de saint Lambert*, dans le compartiment gauche de la face opposée.

Saint Hubert, d'après un avis céleste, fait transporter les reliques de saint Lambert de Maestricht au bourg de Liége, théâtre du massacre de son maître.

Le saint, en costume d'évêque, environné de ses lévites, accompagne lui-même la pompe funèbre que de pauvres campagnards accourent vénérer sur son passage. Et pour ne pas se séparer de ces restes chéris, il s'y établit lui-même, et devient le véritable fondateur comme le premier évêque de la belle cité.

7° *La mort de saint Hubert*, dans la face latérale opposée à celle qui contient sa naissance.

Le pontife expirant est entouré de son clergé et d'hommes du peuple, les uns pleurant, les autres demeurant immobiles dans l'attente de sa glorieuse migration. Le saint, soutenu par son ange, lève les mains au ciel, et dans une divine extase, s'écrie : *Je quitte ce corps de boue pour apparaître devant mon juge!...*

8° *L'enterrement*, dans le compartiment droit de la grande face opposée à ses miracles.

Là, on voit la dépouille mortelle du saint déposée sur le linceul funèbre, soutenu par des religieux qui, en présence de saint Floribert, successeur du saint, l'enterrent dans l'église Saint-Pierre, à Liége, ce lieu ayant été choisi par saint Hubert pour sa sépulture. C'est de là que, trouvé 16 ans après dans un état parfait de conservation, il fut ensuite, en 825, transporté définitivement à Andage qui prit le nom de *Saint-Hubert*.

Ces huit bas-reliefs, avec leur 66 figures, sont plus saillants que ceux que l'on voit ordinairement ; les groupes des statuettes nombreuses, qui vont souvent jusqu'à 12 et 13 dans un même panneau, sont artistement distribués. On y voit des physionomies constamment ferventes et sérieuses ; des groupes de personnages appartenant à la nature vulgaire et n'exprimant que ses misères et sa foi. On y remarque le sentiment de la vie, une aisance grave alliée à une verve admirable d'exécution qui se manifeste dans les poses naturelles, dans les plis simples et gracieux des figures, dans l'expression de foi vive et de confiance assurée. Le sculpteur a su rendre avec habileté et délicatesse les moindres détails du modelé de la chair vivante, mourante et morte, et donner à la pierre froide l'expression des sentiments de confiance, de compassion et de tristesse. Ce que nous disons s'aperçoit surtout dans la représentation des mains si nombreuses et si petites, dans la composition de cette foule de petites figures qui forment les bas-reliefs, et dans l'heureuse distribution des groupes.

Les compartiments qui contiennent les bas-reliefs sont, dans leur partie supérieure, garnis de riches ornements puisés dans le style ogival dont l'ensemble du monument reproduit toute la variété, en résume toutes les formes, en rappelle tous les âges. Ces compartiments se terminent en carré sous l'entablement. Ce carré assez profond est orné de deux balustrades ; dans l'intérieur se dessine une ogive principale dont les archivoltes supportées par des modillons fleurés, et terminées en accolades, sont recouverts de feuilles frisées ; sur l'extrados s'élève un rang de lancettes géminées qui remplit le reste de ce riche encadrement. L'ogive principale se subdivise par deux ou trois compartiments, dont les meneaux qui s'y ramifient sont aussi garnis de modillons et de feuilles recourbées sur les ados. Dans le tympan est un grand quatre-feuilles ; on en voit aussi d'autres plus petits garnis de bouquets, ainsi que des trèfles à pointes très-aiguës, ou arrondies ; de belles rosaces, des fleurons à retroussis, et une infinité d'ornements et de découpures gracieuses dans le genre de l'église.

Vouloir nommer et décrire toutes les belles formes qui se dessinent dans ce monument, ce serait rappeler toutes les nombreuses modifications par lesquelles les XIIIe et XIVe siècles ont fait passer l'ogive pour l'amener au plus haut point de perfection. On peut dire que l'artiste a poussé l'ornementation et le fini du travail au plus haut degré de richesse, d'élégance et de perfectionnement qu'elle puisse atteindre. Et si l'ornementation n'était également soignée dans toute l'étendue de l'œuvre jusque dans les plus petits détails, on pourrait dire que c'est dans cette partie que le sculpteur a déployé le plus de richesse et d'élégance.

Les statues symboliques d'anges formant séparation des compartiments, reposent sur de petits socles garnis de tors ou de feuilles. Les dais pentagones qui les protégent prennent une forme pyramidale et sont chargés d'ornements d'une grande finesse d'exécution. Ils sont formés d'une suite de petits clochetons, dans le genre des pinacles, superposés et par étage à jour ; les crochets qui ornent les pyramides des dais se terminent tantôt en de petits fleurons, tantôt en enroulement en forme de volutes. Dans l'intérieur des dais, le sculpteur, comme pour se jouer des difficultés, a fait courir plusieurs meneaux en zigzags pour venir ensuite se réunir au point central où ils sont reçus par de petits modillons qui les supportent.

Une espèce de galerie obscure qui règne dans le bas du monument, donne encore à cette profusion d'ornements plus de relief et de saillant.

Un cep de vigne découpé à jour orne le bas du monument ; un lierre court avec le pourtour sous l'entablement ; tandis qu'une guirlande de lis achève le couronnement de l'œuvre.

Toutes les difficultés de l'art vaincues, le fini des détails, l'abondance d'ornements, tout réjouit la vue et l'étonne sans la fatiguer.

Dans les niches des angles se trouvent les statues des quatre premiers apôtres qui ont évangélisé nos contrées, revêtues des insignes pontificaux et dans le costume de l'époque.

Dans le premier angle gauche de la grande face se trouve la statue de saint Bérégise, tenant à la main une église, pour marquer qu'il est le premier fondateur du monastère d'Andage, à côté duquel il releva de ses ruines l'église dédiée à saint Pierre. Ce saint abbé, aidé du concours de quelques moines qui l'avaient suivi, défricha ce désert et le rendit habitable.

Dans l'angle vis-à-vis, grande face, saint Lambert, évêque de Maestricht et patron de Liége, auquel succéda saint Hubert.

Dans l'angle opposé de l'autre face, saint Amand, qui, n'ayant d'abord aucun siége particulier, se consacra à convertir les infidèles, et particulièrement les peuples barbares et superstitieux du territoire de Gand ; après trois ans de siége à Maestricht, il mourut abbé d'Elnon, aujourd'hui Saint-Amand.

Enfin, saint Aubain, patron du diocèse de Namur, mort martyr pour la foi qu'il avait propagée dans les Gaules, occupe le quatrième angle.

Des panneaux uniformément trilobés, à jour, s'élèvent dans toute la longueur de ces statues, et forment les parois latérales des niches. Ces mêmes statues sont protégées par des dais adhérents faisant les coins saillants ; divers ornements recouvrent ces dais à l'extérieur ; dans l'intérieur on voit figurer les arceaux des voûtes, de belles rosaces artistement suspendues, avec pétales épanouies au nombre de six : leur centre est orné de ciselures variées et délicates.

De grandes feuilles digitées retombent de leurs extrémités sur le dessus des dais, et leurs pédicules surlevés soutiennent d'élégants clochetons terminés en fleurons ou en volutes. Un rang de bouquets formés d'agréables fleurons garnit le pourtour supérieur. C'est au milieu de ces fleurons qu'est placée, appuyée du coude, la belle statue de saint Hubert, qui fera l'admiration de tous les connaisseurs.

Nous admirons surtout la majesté et l'expression du visage, la noblesse des traits, la ceinture avec tous les plis qu'elle forme, le linéament du cou et des mains, l'aisance et le naturel des draperies, le mouvement si naturel dans la pose que l'artiste lui a donnée. Son ample vêtement est attaché avec un bouton sur la poitrine, à la manière des anciens ; le bord de ce vêtement, ainsi que l'étole, est couvert de riches broderies. La crosse en marbre, identique pour la forme à celle en ivoire que la Trésorerie possède, repose auprès du saint ; nous remarquons une Bible sous sa main ; auprès, le cachet pontifical.

Cette statue fera toujours honneur à l'artiste, révèlera ses rares talents déjà connus d'ailleurs, et sera toujours une des splendeurs de la statuaire. La perfection de l'exécution, la pureté du dessin, le complet des ornements, l'élégance des proportions, tout excite à l'admiration et prouve que le christianisme inspire des œuvres qui parlent à l'âme.

Quelle que soit d'ailleurs la vérité de cette description, elle n'est qu'une faible et pâle image de l'œuvre. Quelque avantageuse que soit l'idée que le lecteur se forme de ce monument, il sera surpris de le voir surpasser son attente. Il résume toutes les belles formes de notre église, tous ses plans généraux.

Nous ne sommes ni peintre, ni architecte, mais nous nous plaisons à admirer tout ce qu'il y a, dans cette basilique, de grandiose, de varié, de religieux, qui saisit l'âme et la transporte, pour aller ensuite reposer agréablement nos regards sur le tombeau du saint, où la profusion des ciselures, l'élégance des formes, la richesse des ornements et la délicatesse des traits, semblent rivaliser avec les subtilités de la pensée. Alors, invités, par toutes ces formes retombantes, à nous replier sur nous-mêmes, nous sentons nos cœurs vouer à l'auguste munificence qui à *doté notre église* de ce chef-d'œuvre, un hymne de reconnaissance dont ces voûtes antiques rediront les échos aux générations futures.

C. B.

LE CALABRESE.

I. — TUTTI.

L'Adriatique étincelait comme une natte d'or sous les flots de lumière du soleil couchant. C'était l'heure où l'astre majestueux s'enfonce peu à peu dans le vide, comme un œil fatigué disparaît sous sa paupière. Seule à son balcon de pierre, dont la masse élégante s'avançait sur la mer enflammée, l'œil fixe et les bras croisés sur la poitrine, la signora Scaletti semblait absorbée dans la contemplation de ces magnificences. Le reflet du soleil tombant en plein sur elle empourprait toute sa personne, et faisait vivement saillir les lignes de son beau visage, éblouissant de jeunesse et déjà tout empreint d'une gravité toute patricienne.

Tout à coup la rêverie s'envola de son front, que vint contracter une pensée ardente ; son regard perdit sa fixité contemplative, et, les traits rayonnants d'une indicible ivresse, elle balbutia tout bas un nom, mais si bas, que son cœur seul pouvait l'entendre. Une gondole venait de poindre à l'horizon : lancée avec rapidité dans la brume éblouissante dont le soleil inondait l'Adriatique, on eût dit une salamandre courant sur une mer de feu. Deux hommes causaient debout côte à côte sur une gondole, le visage tourné vers le palais Balbini : l'un deux, grand, maigre, aux membres musculeux, au nez busqué, au teint de cuivre, à la tournure altière et chevaleresque, portait par-dessus ses vêtements une espèce de robe d'une forme bizarre, aux plis largement étoffés, et d'un rouge éclatant ; sa tête était couverte d'une toque également rouge, d'où s'échappait une chevelure épaisse d'un noir d'ébène et coupée carrément au-dessous de l'oreille. Le large col de son manteau, retombant sur les épaules, laissait à découvert son cou bruni, dont le nœud vigoureusement accusé ajoutait encore à l'expression de mâle énergie et de fierté sauvage qui respirait dans tous ses traits. Ce personnage pouvait avoir 35 ans environ.

L'autre, d'une taille moyenne et pleine d'élégance, avait bien 30 ans ; mais on ne lui en eût guère donné plus de vingt-cinq, grâce au limpide éclat de ses beaux yeux bruns, grâce à son front blanc et uni, tout empreint de poésie et de je ne sais qu'elle intrépidité aventureuse qui semblait jeter au sort un perpétuel défi. Il portait un pourpoint de velours noir, avec crevées de satin rose, et sa toque de velours cramoisi était ornée d'une plume blanche. Le premier de ces deux personnages était Mathias Préti, le *Calabrese* ; le second était Joachim, son ami.

Quelques traits de la vie du *Calabrese* donneront au lecteur une idée de cet étrange personnage. Né à Taverna, petite ville de la Calabre, Mathias Préti, poussé par une vocation irrésistible, vint à Rome pour y étudier la peinture. Au bout de quelques années passées dans l'atelier du Guerchin, sa réputation commençait à grandir, lorsqu'un spadassin ayant froissé sa susceptibilité, il l'attaque, le blesse grièvement et se voit aussitôt contraint de quitter Rome, son adversaire étant protégé par l'ambassadeur de l'empereur. Il se sauve à Malte; mais, sur la galère qui le transportait, se trouve un chevalier de l'ordre, qui se permet quelques plaisanteries sur sa noblesse. La colère du *Calabrese* était facile à soulever; l'épigramme était à peine finie, que le railleur était étendu presque mort sur la place. Rappelé à Rome, Mathias Préti obtint de terminer les peintures de Santa-Andrea-della-Valle, commencées par le Dominiquin: mais un de ses rivaux éconduits ayant critiqué ses peintures, Mathias se bat avec lui, le blesse mortellement, et s'enfuit à Naples.

La peste venait de ravager cette ville; il était défendu d'y laisser pénétrer les étrangers. La garde s'oppose au passage de Préti, et un soldat le couche en joue; le *Calabrese*, qui ignore les motifs de cet accueil, s'élance sur le soldat, le jette mort sur la place, en désarme un second qui l'ajustait, et pénètre dans la ville. On l'emprisonna, mais son mérite obtint grâce devant le vice-roi, qui, pour toute punition, lui imposa de peindre sur les huit portes de la ville les saints protecteurs de Naples. — Mathias, dit Joachim à son ami, il se passe quelque chose d'étrange dans ta vie; je t'ai toujours connu ardent au travail, et voilà huit jours que tu n'as touché à tes pinceaux; tu étais joueur forcené, et voilà huit jours que je n'ai vu une carte dans tes mains; irrascible et ferrailleur, on te voyait sans cesse l'épée et la dague au poing, et, depuis huit jours, épée ni dague n'est sortie du fourreau; enfin, voilà surtout ce que mon esprit ne peut concevoir, un homme a osé t'insulter toi, Mathias Préti; il a osé te dire en face que tu étais sans talent, toi, le *Calabrese*, tu ne l'as pas brisé dans tes mains, et tu l'as laissé sortir de ton atelier sans même lui répondre; et maintenant il y a un homme au monde qui pourra dire : J'ai fait peur à Mathias Préti !

Le *Calabrese* prit la main de son ami, et, attachant sur lui son grand œil noir, tout chargé de passions et d'orages : — Joachim, lui dit-il d'une voix dont le timbre profond et vibrant était en accord parfait avec toute sa personne, cet homme sera discret, car tu étais là quand il m'a injurié, car je vous ai vus sortir ensemble, et puisque tu vis encore, c'est donc lui qui est resté sur le terrain. — Soit ! mais cela ne m'explique pas...

— La patience avec laquelle j'ai subi cet affront ? A quoi bon ? tu ne me comprendrais pas; tu es trop sage et trop fou pour cela. Je rêvais tout éveillé, et mon bonheur était si profond, mon âme avait plongé si avant dans cette mer de délices, que les paroles qui, la veille, eussent fait bouillonner tout mon sang dans mes veines, n'eurent pas même le pouvoir de troubler un instant le charme inexprimable qui me dominait. — Mais cette patience extrême pouvait porter une grave atteinte à ton honneur. — Veiller avec une vive anxiété sur sa réputation d'homme courageux est le fait des poltrons et des demi-braves. Que pouvais-je craindre? ne suis-je pas toujours prêt à jouer de la dague? Est-il homme au monde dont la force ou l'adresse m'épouvante? Va, ne crains pas pour mon honneur; je l'ai planté au bout de mon épée, et, crois-moi, celui qui la fera trembler dans ma main est encore à naître.

Il se fit un moment de silence; puis Joachim, regardant en face Mathias Préti : Et si je te demandais le nom de la femme qui t'a inspiré une si violente passion? lui dit-il — La voilà, dit Mathias.

Et il indiqua du doigt le palais Balbini. — Elle ! — Oui. Cela t'étonne, toi qui n'éprouves pour elle que haine et mépris.

Joachim était stupéfait; ce ne fut qu'au bout de quelques instants qu'il put reprendre la parole. — Dis-moi, Mathias, cet amour te rend-il heureux ? — Depuis huit jours que je connais la signora Scaletti, tout ce que le cœur humain peut souffrir de tortures et d'angoisses sans s'éteindre, je l'ai enduré; tout ce qu'il peut contenir de voluptés et d'enivrements sans étouffer, je l'ai éprouvé : voila ma vie. Oh ! que de fois j'ai demandé à Dieu de suspendre les joies immodérées qui bouillonnaient dans ma tête ! mais que de fois aussi, perdu de douleur, pleurant et criant comme un insensé sous la brûlante étreinte de la jalousie, que de fois j'ai supplié Dieu de m'envoyer la mort ! Hélas ! mon pauvre Joachim, cet amour, auquel je ne voudrais pas renoncer au prix de mon salut éternel, que de fleurs il a desséchées dans mon âme ! de quelles plaies profondes il l'a sillonnée !

— Mais, pour t'abandonner à de pareils désespoirs, tu as donc un rival, un rival aimé ? — De sang-froid, je ne le crois pas; dans mes heures de délire, j'en suis convaincu. — Pourquoi m'avoir fait mystère de cet amour ? Quelle que soit la haine que je porte à la signora Scaletti, je l'aurais renfermée en moi et me serais bien gardé de la lui témoigner, comme je l'ai fait jusqu'alors, ignorant combien devaient t'être cruelles les épigrammes que je débitais sur son compte.

Tu ne connais pas toutes mes faiblesses, Joachim; plus ton inimitié éclatait violente contre elle, plus tu gagnais dans mon affection, car, à chaque trait dont tu la frappais, je voyais s'accroître et se fortifier le mépris qu'elle a toujours et hautement professé pour ton caractère : elle t'apprécie mal, je le sais, mais que veux-tu ? ce sont là les sentiments dont je voudrais la voir animée pour tous ceux qui l'approchent. Alors je n'aurais plus de rivaux à craindre; alors je ne serais pas à toute heure sous le coup des plus poignantes émotions, soupçonnant tout, la laideur et la vieillesse comme la jeunesse et la beauté. Continue donc comme par le passé.

— Mais ne crains-tu pas qu'à la fin la signora, lassée de cette guerre, ne m'interdise sa maison ?

— Non. Tel est l'excès de son orgueil, tel est le peu de cas qu'elle fait du monde et de son opinion, que l'injure la plus outrageante ne saurait exciter ni sa haine ni sa colère; l'éloge ou la calomnie, l'ironie ou l'admiration, elle accueille tout avec une égale indifférence.

— Écoute-moi, Mathias, j'ai deux conseils à te donner : veux-tu me promettre d'y réfléchir sérieusement et de les suivre, si la raison les approuve ?

— Il m'est si rarement arrivé de marcher de compagnie avec le bon sens, que je n'oserais prendre un tel engagement.

— Parle toujours, nous verrons ensuite.

— Je commence par la signora Scaletti; crois-moi, Mathias, j'ai pénétré le cœur de cette femme; c'est une créature profondément dangereuse, et voilà pourquoi je la hais. Elle ne t'aime pas.

— Joachim !

— Un mot seulement : infligerais-tu à ton plus cruel ennemi le supplice infernal qu'elle te fait endurer chaque jour ? Tu vois donc bien qu'elle ne t'aime pas.

— Mon cher Joachim, tu te trompes étrangement, si tu vois dans la signora Scaletti une de ces femmes vulgaires dont toute la jeunesse se passe à tourmenter quelques adorateurs.

Plût à Dieu qu'elle fût de ces femmes ! je ne me donnerais pas la peine de te mettre en garde contre ses séductions; non, le but qu'elle poursuit est autrement sérieux. Je connais la signora, te dis-je; je sais tout ce qu'il y a en elle de ruse et de puissance, de finesse et d'énergie, et voilà pourquoi, ne voyant dans sa conduite à ton égard aucun des motifs vulgaires qui dirigent les autres femmes en pareil cas, je me demande de quels desseins cachés elle veut te faire l'instrument.

— Moi, Mathias Préti, servir d'instrument à une femme ! C'est impossible, elle n'eût osé concevoir une aussi folle pensée.

— Tu ne sais pas ce que c'est que la signora Scaletti. Enfin, quelles que soient ses vues sur toi, je crois t'avoir prouvé qu'elle ne t'aime pas. Mathias fit un geste d'impatience. Passons à ton second conseil, dit-il.

— Je prévois que tu n'en feras pas plus de cas que du premier; mais, de quelque façon que tu reçoives mes avis, je ne me lasserai jamais de te prévenir des dangers auxquels tu t'exposes. Avant même que tu n'eusses mis les pieds dans Venise, ta réputation t'y avait fait des ennemis, et si ton enthousiasme pour les œuvres des Titien, des Véronèse, des Tintoret, te valut l'estime des cœurs généreux, le mépris hautain que tu exprimas pour les successeurs dégénérés de ces grands hommes augmenta considérablement le nombre et la haine de tes envieux.

— Bref, tout ce que Venise a de noble et de grand fut pour moi; tout ce qu'elle renferme de bas et d'abject fut contre moi.

— Ces derniers sont les plus nombreux.

— Mais ils sont les plus lâches.

— C'est surtout ce qui les rend redoutables : leur lâcheté fait leur force. L'homme brave qui vient franchement à toi, tu le tues ou il te tue, et tout est dit : mais le lâche qui t'attend dans l'ombre; qui, toujours à

l'abri de tes coups, épie le moment où il pourra t'attaquer sans danger, c'est là l'ennemi qui tu dois craindre, car il est partout, et tu ne le vois nulle part ; il te suit sans relâche, et tu ne peux jamais l'atteindre.

— Que veux-tu que j'y fasse? me conseilles-tu d'aller dire à ceux qui ont mis si bas l'art que leurs maîtres avaient élevé si haut : Vous êtes de puissants génies ; Paul Véronèse et Tintoret n'avaient ni majesté ni couleur, et c'est vous qui avez trouvé la bonne voie ?

— Non, mais je t'engage à ne point t'acharner à détruire toutes les réputations usurpées, comme tu l'as fait depuis ton arrivée à Venise; car c'est la mission la plus dangereuse que puisse entreprendre un homme. Je t'engage aussi à renoncer à tes promenades nocturnes, ou à te faire accompagner par ton ami Joachim.

— Enfin, cesser mes visites à la signora Scaletti, me bien garder d'exprimer tout ce que je trouve d'inepte et de mauvais goût chez les peintres modernes, ne point sortir de ma demeure par ces nuits étincelantes qui jettent sur Venise tant de mystérieuses beautés, voilà ce que tu me demandes.

— Pas davantage.

— Joachim, la prudence la plus consommée ne saurait rien imaginer de plus sage que tes conseils, et c'est pour cela même que je suis incapable de les suivre.

— Mais songe donc....

— Tu sais si je suis tenace dans mes résolutions: assez sur ce sujet; crois-moi, tu n'y gagnerais rien. Dis-moi plutôt quels défauts tu trouves à ma *Vierge des douleurs*?

— C'est une belle toile; le caractère général en est fier et grandiose, les têtes nobles et bien dessinées, de la majesté dans la composition, un coloris vigoureux, enfin toutes tes qualités habituelles, et, outre ces beautés, une douceur et une mélancolie dans la tête de la Vierge, que je n'ai vues jusqu'alors dans aucun de tes tableaux. Cette tête me semble comparable à ce que Raphaël et le Titien ont jamais produit de plus beau.

— C'est trop dire; mais certes c'est ma plus belle œuvre, et, pour celle-là, je donnerais volontiers toutes les autres; et puis j'ai tant de raisons de l'aimer. Je te conterai cela.

— Quant aux défauts, je lui en trouve deux : le premier, c'est que les ombres en sont trop noires, ce qui rentre encore dans ta manière; le second, c'est qu'elle demeure trop longtemps inachevée.

— Ah ! c'est la faute de Gianetta.

— Ils n'étaient plus qu'à quelques pas du palais Balbini, lorsque le *Calabrese* ayant porté machinalement ses regards vers un groupe d'hommes et de femmes attroupés sur la Piazetta, jeta un cri de surprise, et donna aussitôt l'ordre au gondolier d'aborder de ce côté. La foule faisait cercle autour d'une bohémienne qui dansait et chantait en s'accompagnant du tambourin. C'était une jeune fille; ses traits fins et réguliers, animés par l'exercice violent auquel elle se livrait, brillaient en ce moment d'un éclat éblouissant; ses yeux noirs et pleins de feu étaient doués d'une vivacité d'expression qui donnait à toute sa physionomie je ne sais quel caractère magique et surnaturel d'un effet tout-puissant sur les spectateurs.

— Mais je ne me trompe pas, dit Joachim à Mathias, c'est ta *vierge des douleurs*.

— C'est elle. Je la trouvai endormie un soir le long des Procuraties; sous la pâle clarté qui enveloppait ses traits délicats, elle était si belle et d'une beauté si divine, que je ne pus résister au désir de l'avoir pour modèle. Je l'éveillai pour lui en faire la proposition; elle l'accueillit avec joie, et, dès le lendemain, je commençai ma vierge. Quand mon tableau en fut au point où tu le vois aujourd'hui, je le montrai à Gianetta ; elle le contempla longtemps immobile et comme en extase, puis elle se mit à fondre en larmes. Je lui demandai la cause de son chagrin : « Ah! signor Mathias, s'écria-t-elle en sanglotant, quand je me vois là si sainte et si pure, quand je songe que j'aurais pu être telle que m'a faite votre pinceau, hélas ! je n'ai pas assez de larmes pour pleurer ma vie passée. Mais c'est fini, signor, c'est fini, je vous le jure.

— Enfant, lui dis-je, si jeune encore, comment peux-tu croire que ton cœur ne s'ouvrira plus à l'amour?

— L'amour, dit-elle en attachant sur moi ses yeux étincelants, je ne l'ai connu qu'une fois dans ma vie, signor, et il y a de cela huit jours à peine. Mais cet amour, personne au monde ne le connaîtra, et, moins que personne, celui qui me l'a inspiré.

Depuis ce jour, je ne l'ai plus revue ; et cependant elle n'avait d'autre moyen d'existence que ce qu'elle gagnait avec moi; du moins je l'ai toujours cru, je vois que je me suis trompé.

Quand Gianetta eut fini de danser, une pluie de petite monnaie, mêlée de quelques sequins, vint tomber à ses pieds. Enchantée de sa recette, la bohémienne la ramassa prestement et en remplit un sachet de cuir qu'elle allait glisser dans sa poche, lorsqu'un petit vieillard, blême, étique, les yeux enfoncés dans les cavités osseuses du crâne, le corps grotesquement affublé d'une étoffe noire qui dessinait tous les bizarres accidents de sa carcasse anguleuse, se précipita sur elle et lui arracha son trésor. La jeune fille voulut le reprendre, et une lutte eut lieu entre elle et le petit vieillard. Mais celui-ci, exalté par l'amour effréné de l'or, qui étincelait du fond de ses yeux gris, finit par l'emporter, et il allait s'enfuir avec le sachet de la bohémienne, lorsqu'en un clin d'œil le *Calabrese* s'élança sur lui, l'enleva de terre comme une plume et le lança par-dessus les témoins de cette scène.

Le pauvre diable alla tomber dans l'Adriatique, au milieu des éclats de rire de la multitude, non moins enchantée de la vigueur et de la fière mine de l'artiste, que des efforts désespérés du petit vieillard pour gagner le bord, dont il n'était éloigné que de quelques brasses. Enfin, quand on se fut bien amusé à ses dépens, quelques barcaroli lui tendirent leurs avirons et le ramenèrent à terre, où ses habits ruisselants et collés sur toutes les parties de son chétif individu, portèrent au plus haut point l'hilarité de la foule, qui se mit à l'accabler de huées et de sarcasmes.

— Holà ! signor Antonio, sur mon honneur, vous allez être assailli de bonnes fortunes, si vous ne rentrez bien vite au logis.

— Diavolo ! quelle brillante toilette et quel air conquérant, Antonio mio ! est-ce que vous avez résolu d'enlever le cœur de la dogaresse?

— Ah ! demonio ! quel gentil cavalier ? que de jolies patriciennes vont se disputer son cœur !

Mais le vieil Antonio, complétement insensible aux quolibets qui pleuvaient sur sa personne, couvait toujours des yeux le petit sachet de cuir, que ses mains n'avaient pas quitté un instant dans toute cette aventure, pas même sous les eaux de l'Adriatique, alors qu'il courait risque de la vie ; et si, de temps à autre, ses regards se détachaient de son trésor, c'était pour chercher une issue dans le cercle qui l'enserrait de toutes parts.

— Comprends-tu quelque chose à l'action de cet homme? dit Mathias à Joachim.

— Non, mais je n'en suis pas surpris. Il ferait dix fois le tour de Venise pour un sequin.

— Tu le connais donc?

Sans doute, et tu es seul dans Venise qui ne connaisses pas le vieil Antonio. Ce vieillard a une seule passion au cœur, une seule pensée en tête : le gain par tous les moyens possibles. Le matin, quand le jour luit à peine, les premiers pas qui se fassent entendre dans les rues de Venise sont les pas du vieil Antonio ; la nuit, quand toutes les portes sont closes, quand toutes les gondoles reposent immobiles dans les lagunes endormies, la dernière ombre qu'on voit glisser sur le pavé de la ville, c'est l'ombre du vieil Antonio. De quelque côté que vous dirigiez vos pas, au quai des Esclavons, au Rialto, à la Piazetta, vous le rencontrez partout et à toute heure, toujours furetant comme un chien en quête, cherchant l'or dans toutes les bourses, et se résignant à tous les métiers pour le gagner.

Vingt fois je l'ai vu, dans la même journée, conclure une affaire de trente ou quarante mille sequins avec quelque riche marchand du Rialto, faire l'office du barcarolo pour un salaire que tu n'oserais donner en aumône, prêter à usure à quelques filles de Saint-Aponad, et vendre aux étrangers des coquillages sur le quai des Esclavons. Aucun service ne lui répugne, du moment qu'il peut en recueillir un bénéfice, si mince qu'il soit, et plus d'un valet de praticien l'a employé pour quelques pièces de monnaie. Enfin, hors les trois ou quatre heures qu'il consacre au sommeil, il n'y a pas une minute dans la vie d'Antonio qui ne soit sacrifiée à l'or, son dieu unique. Aussi est-il partout en but aux railleries et aux grossièretés de la populace ; mais tu vois qu'il ne s'en émeut guère, et qu'il n'est point d'insultes si brutales et de mépris si sanglants, qui puissent le distraire de l'objet vers lequel sont constamment tendues toutes les puissances de son être : le gain.

Depuis trois ans qu'il habite Venise, il a gagné des sommes immenses, et cependant jamais on ne lui a vu d'autre vêtement que cette sale et grotesque guenille, jamais d'autre logis que la maison en ruines d'un brave mort assassiné, jamais d'autre ameublement que les quatre murs lézardés de cette triste demeure, et un tas d'herbes marines pour lit. Les uns attribuent à l'avarice cette insatiable cupidité et cette vie de privations; d'autres, au contraire, prétendent que le vieil Antonio est dominé par une passion secrète et toute-puissante, gouffre sans fond où vont s'engloutir tous les fruits de son immense labeur : je ne serais pas loin de partager cette dernière opinion; car, en dépit de son incroyable avidité, il lui est arrivé parfois de refuser obstinément de se défaire de certains objets dont on lui offrait trois ou quatre fois la valeur.

— La vie de cet homme est une succession de hontes et de bassesses, dit le *Calabrese* avec une expression de profond dégoût.

Puis il s'approcha du vieillard, et le secouant rudement :

— Dis-moi, misérable, comment n'as-tu pas honte de t'emparer du salaire de cette pauvre enfant ?

— Monseigneur, répondit le petit homme, ce salaire m'appartient. Gianetta ne saurait le nier; elle me doit dix sequins pour une toilette...

— Signor Mathias, dit vivement Gianetta, le vieil Antonio dit la vérité.

— Ce vieillard est cupide et rusé, dit Mathias, je veux savoir s'il n'a pas tendu quelque piége à ton ignorance.

Et, s'adressant à Antonio : — Dis-moi comment Gianetta te doit quelque chose?

Gianetta jeta un regard désolé sur la foule curieuse ; puis ses grands yeux noirs s'arrêtèrent sur l'artiste avec un sentiment de confusion et d'angoisse inexprimable. — Voilà ce que c'est, signor, dit Antonio. Un jour que je me promenais sur le Rialto avec maître Bartholoméo, l'orfévre, je vis une jeune fille arrêtée devant un étalage de robes de soie et les couvant du regard comme si c'eussent été des sacs de sequins. Dès qu'elle m'aperçut, elle vint à moi et me supplia de lui acheter une de ces robes, me disant qu'il la lui fallait pour se rendre le lendemain soir chez un vieux patricien, et que, dans deux jours, elle me rendrait le double de ce que j'allais débourser pour elle. Je me laissai attendrir par cette dernière considération ; et puis j'avais prêté quelques sommes à Gianetta, et toujours elle me les avait scrupuleusement rendues. Bref, j'achetai la robe, qui me coûta bien dix sequins.

Pendant ce récit, que la foule avide et cruelle brodait çà et là de sarcasmes et de quolibets, Gianetta, la tête plongée dans ses deux mains, restait debout et immobile comme une statue.

— Le surlendemain, reprit Antonio, je me rends chez Gianetta, et au lieu de la trouver pimpante et parée de sa nouvelle toilette, comme je m'y attendais, je la vois accroupie et rêvant dans un coin de sa chambre. Je lui demande des nouvelles de son patricien; aussitôt elle se lève comme une lionne, me jette à la tête ma robe de six sequins, et me pousse dehors comme un chien. Je voulus avoir l'explication de cette fantaisie, mais je n'en pus rien obtenir sinon que, depuis la veille, le signor Mathias lui avait donné le cœur d'une sainte, et qu'elle m'arracherait les yeux si j'osais me représenter devant elle. Voilà, signor, l'exacte vérité; vous voyez que Gianetta ne me dément pas.

— Et moi, s'écria vivement le *Calabrese*, je suis sûr que tu en imposes; n'est-il pas vrai Gianetta, que ce vieillard n'est qu'un effronté menteur ?

Pour toute réponse, Gianetta s'élança brusquement à travers la foule, et disparut en un clin d'œil dans une des rues étroites et tortueuses qui conduisent au quai des Esclavons.

Mathias Préti se retourna pour adresser la parole à Antonio; mais le vieillard s'était retiré prudemment, profitant du moment où la fuite de la bohémienne occupait l'attention de la foule, qui commença à se disperser, ne trouvant plus d'aliment à sa curiosité.

Comme le *Calabrese* allait s'éloigner aussi avec Joachim, un homme d'une stature colossale, d'une physionomie grossière et farouche, s'approcha de lui, et, lui touchant légèrement l'épaule :

— Signor, lui dit-il, vous avez traité bien rudement le vieil Antoine; mais vous pourriez poser sur ses plaies un baume tout-puissant : il demande vingt sequins pour tout oublier, et je me suis engagé à les obtenir de votre générosité.

Puis, se redressant de toute sa hauteur et écartant légèrement son manteau de manière à laisser voir le fourreau d'une épée et le pommeau d'un poignard, il fixa sur Mathias Préti un regard plein d'insolence, et attendit l'effet de son étrange supplique, en homme sûr du succès.

La foule revint brusquement sur ses pas, car il y avait là la promesse d'un drame intéressant.

Mathias toisa froidement son adversaire des pieds à la tête avant de lui répondre.

— Comment te nomme-t-on? lui dit-il enfin.

— Jacopo Sponti.

— Et moi, sais-tu qui je suis?

— Le peintre Préti, dit le *Calabrese*, répondit Jacopo avec un redoublement de bravade et d'insolence.

— Eh bien! Jacopo Sponti, connaissant mon nom et mes titres, tu as commis un oubli impardonnable, mais qui heureusement peut se réparer.

— Et d'un revers de main, il lança au loin le bonnet de Jacopo.

— Maintenant tu peux parler, reprit le *Calabrese* avec un sang-froid parfait; que me veux-tu ?

— Ce que je te veux ! s'écria Jacopo, portant la main à son épée avec un rugissement de fureur, tu vas le savoir !

Mais tout à coup il s'arrêta ; son visage changea d'expression, et, s'en allant ramasser tranquillement son bonnet :

— Vous aviez raison, signor Mathias, dit-il humblement à l'artiste, j'oubliais ce que je vous dois, je vous remercie de me l'avoir rappelé.

— C'est bien, répondit le *Calabrese* avec hauteur ; et, maintenant que tu es devenu raisonnable, voilà cinquante sequins que tu partageras avec ton digne ami Antonio.

Il tira une bourse de sa poche, et la jeta aux pieds de Jacopo, qui la ramassa sans difficulté.

— Encore une fois, signor Mathias, dit celui-ci en s'inclinant avec une humilité perfide, merci de m'avoir rappelé *ce que je vous dois*.

Le *Calabrese* s'éloigna sans répondre, et Jacopo se trouva bientôt seul sur la place. Il allait la quitter à son tour, lorsqu'il se vit abordé par une jeune fille : c'était Gianetta.

— Signor Sponti, lui dit la bohémienne, je savais que vous possédiez toutes les vertus requises pour faire un hardi bravo, mais j'ignorais que vous eussiez en outre deux qualités dont je vous félicite d'autant plus qu'elles sont bien rares dans votre profession : la patience et l'humilité. J'ai tout vu, cachée derrière cette colonne.

— Gianetta, répondit le bravo, toi qui lis dans l'avenir, combien d'années le signor Mathias a-t-il encore à vivre ?

A cette question, la bohémienne pâlit légèrement, mais elle se remit bien vite et répondit en souriant :

— Si tu m'aidais un peu, je crois que je devinerais sans peine.

— Trouve-toi à minuit sur le quai des Esclavons, à deux pas du palais Dorelli, et tu pourras établir tes calculs sans t'y tromper d'une minute.

— Je comprends, mon doux Jacopo ; et où est-il en ce moment, ce hautain signor ?

— Il vient d'entrer chez la signora Scaletti, qui l'a ensorcelé comme tant d'autres, et il n'en sortira qu'à minuit pour se rendre chez le sénateur Dorel... Peu t'importe le lieu où il doit se rendre.

— Adieu, Jacopo mio, à minuit; nous verrons si l'on peut compter sur ta parole.

— Tu en jugeras; mais en attendant, ajouta Jacopo en adoucissant tout à coup l'expression sinistre de ses traits, veux-tu que nous séparions ensemble les cinquante sequins que je viens de recevoir du *Calabrese* ?

Gianetta laissa tomber sur le bravo un regard écrasant de mépris, et s'éloigna brusquement.

— Je ne comprends plus rien à cette petite Gianetta, murmura le bravo; depuis quinze jours elle a plus de pudeur à elle seule que les onze mille vierges réunies.

II. — AU PALAIS BALBINI.

C'était une étrange destinée que celle de la signora Scaletti. Sa mémoire lui retraçait une enfance toute éblouissante de luxe, un palais étincelant d'or, toujours des fêtes et des danses, partout de splendides tentures, par-

tout des laquais chamarrés. Puis un jour vint où le silence et le deuil succédèrent brusquement à tout cet éclat. On la fit s'agenouiller en face d'un lit tendu de noir, sur lequel reposait, blanche et immobile, la reine de ces nuits magiques ; après quoi un homme, vêtu de noir comme tout ce qui l'entourait, la prit dans ses bras, l'inonda de larmes brûlantes, et la remit aux mains d'une vieille femme qui l'emmena hors du palais. Toutes deux, la vieille et l'enfant, marchèrent longtemps, longtemps; puis, quand elles eurent traversé bien des villes et des hameaux, elles s'arrêtèrent enfin : c'était à Venise.

Quand elle eut atteint sa quatorzième année, sa merveilleuse beauté lui attira un grand nombre d'adorateurs ; mais l'orgueil la sauva de leurs séductions, car l'orgueil est une vertu, il n'est funeste qu'aux natures vulgaires. Les vieux et les jeunes patriciens, qui vinrent jouer successivement près d'elle le rôle de tentateurs, crurent que les haillons de la jeune fille les dispensaient de toute délicatesse à son égard, et ils rendirent son cœur invulnérable en blessant sa fierté jusqu'au vif. A seize ans, son esprit, mûri par l'amertume habituelle de ses pensées, débordait d'un sombre dédain pour tous ces hommes, jeunes et vieux, dont la gravité couvrait les vices, comme un mince épiderme une plaie gangrenée.

Ce fut alors qu'une révolution aussi complète qu'inattendue s'opéra dans sa destinée. La vieille qui l'avait accompagnée à Venise dix ans auparavant, et qui depuis ne l'avait plus quittée, fut atteinte d'une maladie qui l'emporta en quelques jours, et, le lendemain de cette mort, on vit la jeune fille installée dans le palais Balbini, avec un immense domestique et une maison montée comme une personne de la plus haute distinction.

Comment se fit ce miracle? c'est ce que nul ne sut. Sténia garda son secret, bravant avec une joie amère les conséquences probables de son orgueilleux silence. Les choses se passèrent tout naturellement, c'est-à-dire que cette transition subite de la détresse à l'opulence fut attribuée à la générosité de quelque sénateur reconnaissant. Sténia ne proféra pas une syllabe pour se disculper, et cette impossibilité fut considérée par les uns comme la preuve la plus irréécusable d'une perversité complète, tandis que d'autres y virent tous les signes de l'innocence. Mais chacun convint que, dans l'une ou l'autre hypothèse, la conduite de la signora Scaletti n'annonçait point une femme ordinaire, et dès lors, ce fut à qui briguerait l'honneur d'être admis chez elle. Fidèle à son système, Sténia accueillit tous les noms qui se présentèrent, sans en excepter les hommes qui jadis avaient marchandé ses charmes, pas même ceux qui, honteux de leur défaite, et cédant aux conseils d'une lâche vanité, n'avaient pas craint de se dire plus heureux que leurs nombreux rivaux.

Bientôt elle n'eut plus dans Venise d'autres détracteurs que quelques femmes envieuses de son esprit et de sa beauté. Ces ennemies n'avaient qu'un argument à articuler contre elle, mais il était puissant : la veille encore elle était couverte de haillons, et aujourd'hui ses caprices les plus ruineux étaient accomplis comme par enchantement; il lui fallait donc évidemment, non pas un, mais dix amants, pour alimenter ces effrayantes prodigalités; quant au mystère dont elle enveloppait sa fortune, ce n'était qu'un manége profondément habile pour en cacher la véritable source.

Il y avait là de quoi ébranler bien des convictions; cependant, les manières dignes et imposantes de la jeune signora, sa belle tête, toujours calme et sereine en face de la calomnie, furent plus fortes que les apparences qui semblaient devoir l'accabler; et tel était le prestige qu'elle exerçait sur tous les esprits, qu'en dépit de l'ignorance où elle était elle-même de son origine, plusieurs des plus fiers patriciens aspirèrent à sa main. Mais, soit qu'éclairé par l'expérience prématurée qu'il devait au malheur, son cœur fût désillusionné au point de ne pouvoir s'ouvrir à l'amour, soit que celui qui avait le secret de l'émouvoir ne se trouvât point parmi ces nobles prétendants, elle les repoussa tous, donnant pour raison que jadis elle avait vu l'âme de l'homme à nu et qu'elle en connaissait maintenant toutes les difformités. Outre les prétentions avouées, il en était d'autres qui n'osaient se déclarer ; toutes se trouvaient ruinées à la fois par cette réponse.

Beaucoup en prirent leur parti et surent se contenter de l'amitié de Sténia ; mais quelques-uns éprouvaient pour elle une de ces passions implacables qu'aucune raison ne saurait satisfaire, et son refus obstiné les réduisait au désespoir.

Un soir, Sténia trouva dans sa chambre une lettre ainsi conçue :

« Signora, ma vie est brisée!... Dans le trouble où vous m'avez jeté, je ne saurais dire tous les sentiments contradictoires qui s'agitent au fond de mon cœur. Mais ce que j'y vois avec effroi, c'est que, soit que je vous adore comme une idole, soit que je vous maudisse comme un mauvais génie, toujours vous le dominerez en maître impérieux et tout-puissant. Vous n'avez jamais soupçonné mon amour, vous ne le soupçonnerez jamais, je saurai trop bien le cacher à tous les yeux ; mais le jour de ma mort, et puisse-t-il être prochain, on trouvera sur mon cœur le collier de coquillages qui manque à votre parure. »

(*La suite au prochain numéro.*)

PROGRAMME

DE L'EXPOSITION DE TABLEAUX, DESSINS, GRAVURES, SCULPTURES, PLANS D'ARCHITECTURE, ETC., D'ARTISTES VIVANTS,

Qui aura lieu à LA HAYE (royaume des Pays-Bas) en 1853.

La Régence de La Haye, ayant résolu qu'il y aurait dans cette ville, au mois de mai 1853, une Exposition générale d'ouvrages d'artistes vivants, néerlandais et étrangers, la commission directrice de ladite Exposition s'empresse de porter à la connaissance des Sociétés de peinture, des artistes et des protecteurs des beaux-arts, les dispositions suivantes :

Article premier.—L'Exposition aura lieu dans les salons de l'Académie de peinture au *Princes-segracht* à La Haye.

Art. 2.—Le Salon sera ouvert du 23 mai au 25 juin 1853; toutefois la commission se réserve la faculté de prolonger ce terme de quelques jours.

Art. 3.—Les objets d'art destinés à l'Exposition (les tableaux, les dessins et les gravures convenablement encadrés) devront être expédiés *franc de port,* au local susdit, à l'adresse de la commission, *du* 15 *avril jusqu'au* 30 *avril* 1853, *à minuit.* Passé cette époque, nul objet, pour quelque raison et sous quelque prétexte que ce soit, ne sera plus reçu.

(*Cette stipulation sera rigoureusement maintenue.*)

Art. 4.—Chacun, avant de déposer ses œuvres, devra envoyer un avis au secrétaire de la commission, de l'envoi desdits objets, et ce *par lettres affranchies,* contenant les noms, prénoms et la demeure de l'artiste et de l'expéditeur, ainsi qu'une courte description des objets et la marque des caisses.

En outre, MM. les artistes qui désireraient vendre leurs ouvrages, devront indiquer leurs prix, et ceux qui préféreraient qu'en cas de *loterie*, leurs ouvrages n'en fissent point partie, auront soin d'en faire également mention.

MM. les artistes étrangers seront obligés d'indiquer soit une maison de commerce ou de commission dans le royaume des Pays-Bas, soit une personne connue et y domiciliée, à laquelle la commission pourra faire le renvoi des ouvrages exposés.

Art. 5. — On n'admettra aucun objet ayant déjà fait partie d'une Exposition en cette ville, ni copies à l'huile d'après tableaux, ou dessins d'après dessins.

La commission se réserve le droit d'admettre ou de refuser les œuvres qui lui seront parvenues. Celles qu'elle jugera inadmissibles seront renvoyées aux adresses indiquées, avant l'ouverture du Salon.

Art. 6. — Les œuvres envoyées par d'autres personnes que leurs auteurs mêmes, ne seront admises que sur l'autorisation *écrite* de ceux-ci.

Art. 7. — Tous les objets exposés resteront jusqu'à la clôture définitive de l'Exposition sous la garde de la commission, qui en prendra tout le soin possible, sans toutefois se charger à cet égard d'aucune responsabilité. On ne délivrera aucun tableau avant la clôture de l'Exposition.

Art. 8. — La commission donnera immédiatement avis aux artistes de toute vente effectuée ; elle ne reconnaîtra aucun marché fait à son insu, relativement aux pièces mises en vente, et elle se réserve en outre la priorité sur toute autre vente faite concurremment avec elle.

Art. 9. — Dans la quinzaine qui suivra la clôture définitive de l'Exposition, les objets qui en auront fait partie seront renvoyés franc

de port aux domiciles des artistes nationaux. Les ouvrages des artistes étrangers jouiront de la franchise jusqu'aux adresses indiquées, conformément à l'art. 4 ci-dessus.

Art. 10. — La commission ne fera droit aux réclamations à sa charge que pour autant qu'elles lui seront parvenues dans les trois mois après la clôture définitive de l'Exposition.

La commission directrice se flatte que MM. les artistes et protecteurs des beaux-arts répondront avec empressement à cette invitation et concourront par l'envoi de leurs ouvrages au succès de cette Exposition.

La Haye, le 27 décembre 1852.

La commission directrice de l'Exposition :
G. L. H. Hooft, *président.*
J. C. de Jonge.
J. Z. Mazel.
C. A. P. baron de Salis.
J. B. Weenink.
W. D. A. M. baron Van Brienen.
Steengracht d'Oosterland.
J. K. J. de Jonge, *secrétaire.*

VARIÉTÉS.

Voici quelques détails sur la vente qui a eu lieu le 8 janvier, rue des Jeûneurs, à l'hôtel des commissaires priseurs, des tableaux provenant des collections particulières du feu roi Louis-Philippe, au Palais-Royal et à Neuilly. La plus grande partie de ces tableaux ont beaucoup souffert du pillage de ces deux résidences royales en 1848. Ils ont été lacérés, déchirés à coups de sabre, de baïonnette, de crosse de fusil. La plupart sont des œuvres remarquables de nos plus célèbres artistes vivants, et, pendant les deux jours qu'ils ont été exposés, le public amateur ne pouvait assez déplorer les actes de vandalisme commis à cette époque.

Voici les prix auxquels ont été vendus, malgré les dommages qu'ils ont éprouvés, les principaux tableaux qui étaient exposés :

Femme napolitaine sur les ruines de sa maison renversée par un tremblement de terre, par Léopold Robert, adjugé 16,000 fr. pour M. le duc d'Aumale. (Ce tableau a été un peu déchiré dans un coin.) Vue prise à Saint-Egrève (troué en deux endroits), acheté par M. Achard, 360 fr. Vue de la vallée de Grésivaudan, par le même (deux coups de sabre dans le milieu), 425 fr.; Jeune Savoyarde comptant son argent, figure presque entière, par M. Antigna, 880 fr.; Sortie du port de Marseille, par M. Barry, 765 fr. (plusieurs déchirures); Episode de 1830, petit tableau par M. Léon Cogniet, 1,200 fr.; Tête d'étude de femme, du même, 1,020 fr.; Prise de Constantine, par M. Eugène Flandin, 920 fr. (le quart de ce tableau a été enlevé); Vue d'une rue de La Rochelle, petit tableau par M. Garnerey, 250 fr.; Paysans revenant de faire les foins; Vue d'une partie des Pyrénées et de la plaine l'Aron, par M. de Gernon, 810 fr.; Paysage; Souvenir de Bretagne, du même, 505 fr. (deux déchirures); la Lecture du Testament, par M. Goyet, 300 fr.; le Pont du Rialto, par M. Gué, 500 fr.; Vue de la place du Gouvernement, à Alger, par M. Raffort, 420 fr.; Vue de Neuilly (effet de nuit), par M. Sebron, 700 fr.; Vue de Naples, par M. Smargiassai, 465 fr.; les Marionnettes au môle de Naples, par M. Storelli, 308 fr.; Cascatelles de Tivoli, par M. Wattelet, 500 fr.; Intérieur de forêt, par M. Robert, 169 fr. (très-déchiré); Achat de bestiaux, petit tableau par M. Lecomte, 215 fr.; Chute d'eau et rochers dans le canton de Berne, aquarelle, par M. Aubert, 103 fr.; Vue de la cathédrale de Palerme, aquarelle, par M. Violet-Leduc, 280 fr.; etc.

La vente des tableaux et de quelques gravures a produit 40,000 fr. On aura une idée des dégâts commis au Palais-Royal et à Neuilly, lorsqu'on saura qu'il a été vendu pour 500 fr. un grand panier d'osier rempli de tout petits morceaux de tableaux.

A propos de cette vente, nous devons raconter une anecdote qui constate une escroquerie d'un nouveau genre.

On sait que, dans le sac et l'incendie que les vainqueurs de Février firent subir au Palais-Royal, l'*Improvisateur* de Léopold Robert, un chef-d'œuvre faisant partie de la collection de tableaux que le Roi avait conservée là, fut brûlé. Quand je dis brûlé, c'est que réellement il n'en resta plus trace. Or, comment se fait-il que dans l'année qui suivit la révolution, le Roi reçut d'un brocanteur de Paris une lettre dans laquelle on lui exposait que ledit *Improvisateur* avait été sauvé des décombres, et que, bien que fortement endommagé, le tableau offrait encore les traces du pinceau célèbre, mêlées à celles de l'incendie? La lettre était adroite, le sens en disait plus que les mots ; — le signataire parlait du prix que lui avait coûté ce sauvetage. Le Roi, déjà las de ces horribles souvenirs, inquiet un moment alors sur ses biens que lui rendit toutefois la République, fit répondre au brocanteur qu'on le remerciait de son offre et qu'il pouvait faire tel usage qu'il lui conviendrait du *tableau endommagé représentant un improvisateur napolitain, par Léopold Robert...* Cette réponse, notre homme l'avait prévue; tout son art et toute sa ruse avaient consisté à la provoquer. Il fit rentoiler et restaurer le chef-d'œuvre, fort peu endommagé au fond, et fort de son *certificat*, il chercha un acquéreur. Il voulait 30,000 francs, il les a trouvés, il y a quelques jours. L'Anglais paye et emporte. Or, monsieur, c'est le moment de vous dire que le tableau de Léopold Robert a été bel et bien détruit, que celui-ci n'était qu'une *copie* que le brocanteur possédait par hasard, ce qui lui fit naître l'idée de cette spéculation hasardée. La lettre royale servit innocemment cette fraude. Mais le vol est découvert, et voilà comment l'affaire m'est connue.

—

Il a été vendu cette semaine, rue des Jeûneurs, une très-jolie collection d'aquarelles de nos meilleurs artistes et provenant du cabinet de M. Léon Becker, de Bruxelles. Ces petits tableaux, au nombre de cent environ, ont été très-recherchés des amateurs.

La Femme de charge, par M. Decamps, a été payée 300 fr.; un Barde écossais, par M. Delacroix, 103 fr.; Animaux au repos, petite sépia, par Mlle Rosa Bonheur, 238 fr.; le Jardin du Luxembourg, par M. Bellangé, 201 fr.; une Bacchante, par M. Baron, 220 fr.; Henri IV blessé, du même, 126 fr.; le Doux propos, du même, 101 fr.; Attaque de contrebandiers, par M. Gudin, 201 fr.; Déchargement d'une barque à marée basse, par M. Eug. Isabey, 204 fr.; Henri II et sa famille, par M. Alfred Johannot, 215 fr.; Turc étendu sur un divan, par M. Marilhat, 135 fr.; les Maris insurgés, d'après Bellangé, par M. Midy, 225 fr.; Halte de cavaliers, d'après Bellangé, par le même, 200 fr.; le Départ du pêcheur, par le même, 80 fr.; Brigands calabrais, par M. Monvoisin, 65 fr.; Sancho retrouvant son âne, dessin, par M. Lepoitevin, 111 fr.; Isabeau de Bavière, petite eau-forte, par M. le prince de Joinville, 52 fr.; Prise du Caire, par M. Raffet, 100 fr.; Débarquement des troupes françaises en Algérie, du même, 56 fr.; Seigneur espagnol, par M. Roqueplan, 188 fr.; la Tour de la grosse horloge à Rouen, par M. Tesson, 208 fr.; Bords du Cher, par M. Soulès, 65 fr.; Sujet tiré des Mille et une Nuits, dessin au crayon noir, par M. Horace Vernet, 80 fr.; la Déclaration, par M. Wattier, 61 fr.; Ambulance, par M. Charlet, 58 fr.; Négresse marchande de fruits, par M. Hildebrandt, 59 fr.; Défilé de Batroun en Syrie, par M. E. Flandin, 50 fr.; une Ferme en Normandie, par M. Flers, 60 fr.; un Paysage, du même, 85 fr.; un Quai, par M. Justin Ouvrié, 100 fr.; et quelques autres de MM. Granet, de Beaumont, Beaune, Boulanger, Cabat, Ciceri, Couder, Cottrau, Gué, etc.

—

La grande exhibition américaine de New-Yorck se prépare. On en connaît déjà toutes les conditions : les frais de transport, depuis Anvers, sont à la charge de la commission de New-York.

—

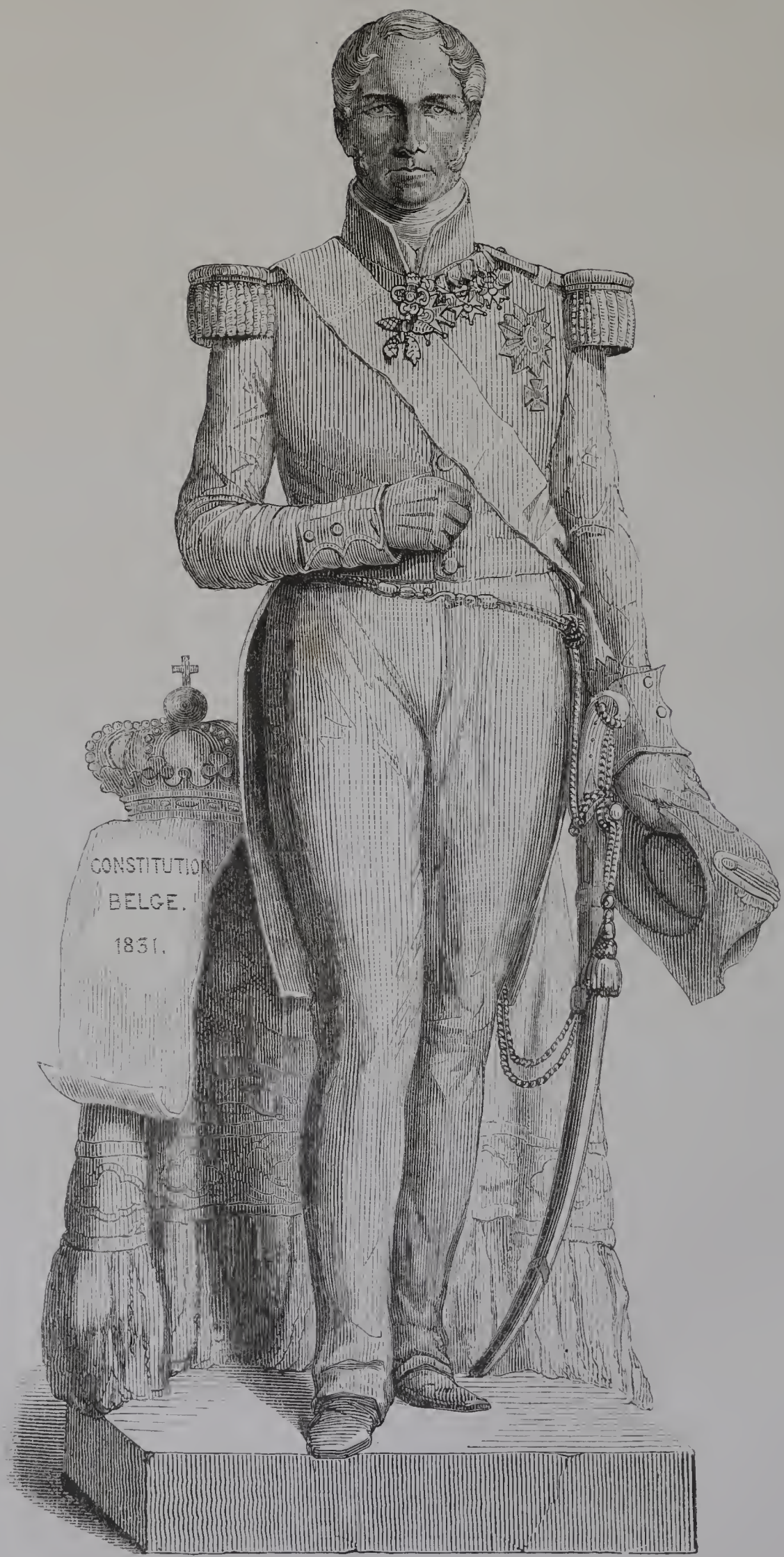
Le peintre allemand Kaulbach vient de terminer pour le musée de Berlin l'esquisse d'une grande peinture murale : *L'Entrée de Godefroid de Bouillon à Jérusalem.*

—

Quatre groupes équestres vont être placés sur les piédestaux des quatre angles du pont d'Iéna. Ils représentent : le cavalier gaulois, le cavalier romain, le cavalier grec et le cavalier arabe.

—

Nous apprenons à l'instant la mort du peintre Antoine Payen, professeur à l'Académie de dessin de Tournay.



LÉOPOLD Ier ROI DES BELGES

PARTIE LITTÉRAIRE.

ÉTUDES

SUR QUELQUES POÈTES FRANÇAIS ANTÉRIEURS AU XVIIe SIÈCLE.

III.

Nous avons dit, dans le précédent chapitre, qu'une série de joyeux farceurs, poëtes burlesques, drôlatiques et grotesques, étaient parvenus à s'emparer de l'attention publique, à la fin du XVe siècle, et qu'ils l'avaient fait dévier de la hauteur et de la direction où l'avaient conduit Christine de Pisan, Alain Chartier, Charles d'Orléans, Martial-de-Paris et François Villon. C'étaient : J. Meschinot, Guillaume Cretin, Jean Molinet, Charles de Bordigné, Guillaume Coquillart, etc., etc. Nous avons cité à d'autres titres les noms de Jean le Maire (*), de Jean Marot et des deux Saint-Gelais, parce que, en définitive, ils ont joui de quelque crédit, bien qu'ils n'aient pas pesé d'un très-grand poids dans la balance du progrès. Il nous reste à parler des poésies apocryphes de la *fausse Clotilde de Surville* (**) et à traverser ce grand XVIe siècle, si fécond, si splendide de toutes les manières, mais particulièrement si riche en artistes et en poëtes. Nous passerons ensuite la revue de ces *grotesques*, dont la liste sera renforcée de tous les Cretin et de tous les Coquillart de cette époque héroï-comique.

Après les grands hommes les nains ; après les portraits sérieux, les caricatures amusantes.

Quatre grandes traînées de lumière ont laissé des traces sur le XVIe siècle ; ce sont celles de Clément Marot, de Ronsard, de Malherbe et de Mathurin Regnier. En eux seuls se résume toute la gloire littéraire de cette époque brillante où la France était gouvernée par un prince qui ne se contentait pas de protéger les lettres, mais qui les cultivait lui-même avec succès. François Ier a laissé des poésies qui ne sont pas sans mérite.

Autour de ces quatre grandes constellations principales gravitaient une multitude de petites planètes secondaires dont les noms sont parvenus jusqu'à nous. Tels sont : Michel Marot, fils, de Clément; Pierre Fabri qui nous a laissé son « *Grant et vrai art de plaine rhétorique ;* » Jean Dorat, surnommé le *Pindare français;* Bonaventure des Perriers, l'auteur du fameux *Cymbalum mundi,* lequel fit mettre Jean Morin, son éditeur, en prison; Étienne Dolet, que l'on comparait à Démosthènes, et qui apprit aux Français à *ponctuer et à accentuer en leur langue,* comme dit Charles de Ste-Marthe ; Thomas Sibilet, auteur d'un *art poétique,* fort estimé ; Théodore de Bèze, Joachim Du Bellay, Pontus de Thiard, Louise l'Abbé, surnommée *la belle Cordière,* Remi Belleau, *le peintre de la nature,* comme l'appelle Ronsard, Estienne Pasquier, plus connu comme historien que comme poëte ; Jean de Baïf, Étienne Jodelle, le réformateur ou plutôt *l'inventeur* du théâtre moderne ; enfin Jean Passerat, l'un des rimeurs légers les plus charmants de son temps. Tous ces poëtes-là faisaient partie de la *pléiade*; mais ils n'ont eu ni la renommée, ni l'influence incontestable de Marot, de Ronsard, et surtout de Malherbe.

Pour mieux juger Clément Marot, nous citerons souvent l'opinion de ses successeurs. La postérité se trompe rarement sur le mérite des individualités dont elle a mission de tamiser la renommée. Ainsi, un vers de Boileau, l'épitaphe de Jodelle, quelques phrases de la Fontaine, de la Harpe et de Chaulieu, en diront plus que tous les commentaires des critiques modernes. Boileau a dit de lui :

« Imitons de Marot l'élégant badinage. »

Fénélon l'a cité comme un modèle de goût dans sa remarquable lettre à l'Académie française. et la Harpe a ajouté :

« Le nom de Marot est la première époque vraiment remarquable dans l'histoire de notre poésie, bien plus par le talent qui lui est particulier que par les progrès qu'il fit faire à notre versification. Ce talent est infiniment supérieur à tout ce qui l'a précédé, et même à tout ce qui l'a suivi jusqu'à Malherbe. On remarque chez lui un tour d'esprit qui lui est propre. La nature lui avait donné ce qu'on n'acquiert point : elle l'avait doué de grâce. Son style a vraiment du charme, et ce charme tient à une naïveté de tournure et d'expression qui se joint à la délicatesse des idées et des sentiments. Personne n'a mieux connu que lui, même de nos jours, le ton qui convient à l'épigramme, soit celle que nous appelons ainsi proprement, soit celle qui a pris depuis le nom de *madrigal.* Personne n'a mieux connu le rhythme du vers à cinq pieds et le vrai ton du genre épistolaire à qui cette espèce de vers sied si bien. »

« Ronsard qui les suivit, par une autre méthode,
Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode,
Et toutefois longtemps eut un heureux destin.
Mais sa muse en français parlant grec et latin,
Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
Tomber de ses grands mots le faste pédantesque (*). »

Ainsi l'opinion de Boileau, qui avait été si bienveillante à Marot, est hostile à Ronsard. Pourquoi cela? Il y a cependant plus d'un point d'affinité entre leur talent : tous les deux ont étudié l'*Art poétique* d'Horace; tous les deux ont crayé le mauvais goût, toujours prêt à se faire jour, — chacun dans son temps. — Je trouve donc que le *législateur du Parnasse* a été un peu injuste envers un homme que ses contemporains avaient surnommé *le prince des poëtes*, et l'un des

* Jean le Maire, dit des Belges, — probablement parce qu'il était du Hainaut,—fut le premier qui s'aperçut que l'*e* muet produisait un mauvais effet dans les vers à l'hémistiche. Il fit part de son observation à Clément Marot; mais, tout en reconnaissant la justesse de cette remarque, ni l'un ni l'autre ne s'y conformèrent.

(**) Dans un ouvrage publié par nous en 1841,—*le Jardrin salutaire de Jean Joret,* — voici ce que nous écrivions en parlant des poésies attribuées à Clotilde de Surville : « Nous sommes bien aise de trouver ici l'occasion de le dire, ne fût-ce que pour l'acquit de notre conscience : non, il est impossible de réunir plus de fatras et d'absurdités de toute nature, en deux volumes, et nous ne croyons pas qu'il soit possible d'abuser de la bonne foi publique avec plus d'impudence ! Pour nous, cette œuvre, ou plutôt cet amalgame de mots incohérents et discordants, est une platitude littéraire sans exemple, un mensonge tellement colossal, que quiconque aura la moindre habitude des manuscrits de cette époque, ne sera pas un seul instant dupe de cette grossière supercherie, qui n'a d'autre caractère à nos yeux que celui d'une spéculation diabolique. »

Depuis lors, M. Georges Mancel, bibliothécaire de la ville de Caen, qui a publié en 1850 une *étude littéraire et bibliographique* sur Alain Chartier, nous a gourmandé très-fort d'avoir été aussi peu indulgent envers deux hommes *simples et bons* — Charles Nodier et Vanderbourg — qui ont été reconnus comme les auteurs des poésies apocryphes de Clotilde de Surville. A cela nous répondrons : qu'en 1841 personne, ou du moins très-peu de monde, connaissait la supercherie littéraire dont s'étaient rendus coupables ces messieurs ; et l'eussions-nous su, que nous n'aurions pas retranché un mot de ce que nous disions alors. Nous trouvons la mystification indigne du talent et du caractère de Nodier. Que prétendait-il faire en publiant ces poésies ? Tromper ses confrères et rire ensuite, dans sa barbe, de leur inexpérience et de son espièglerie ! Libre à M. Mancel de trouver cela *simple et bon*, mais nous nous estimons fort heureux aujourd'hui d'avoir eu *le flair* assez délicat pour ne pas avoir été de l'avis de MM. Villemain, Michelet, Anguis, Lamartine, et surtout Sainte-Beuve, qui, dans la *Revue des deux Mondes*, n'a rien trouvé de mieux à dire que de comparer ces poésies à celles d'André Chenier.

(*) *Art poétique*, chant Ier pag. 279.

plus éminents écrivains qu'ait eus la France (*). Sans doute, Ronsard avait bien un peu habillé la langue à la grecque et à la romaine; mais on doit cependant lui savoir gré, lui qui précéda Malherbe de plus d'un quart de siècle (1524-1555), d'avoir introduit dans la forme harmonique du vers une règle et une précision qui étaient essentiellement variables avant lui. Nous avons déjà fait remarquer que Jean le Maire ayant signalé à Marot le mauvais effet que produisait dans le vers l'*e* muet à l'hémistiche, celui-ci n'en tint aucun compte. Dans Ronsard, on ne trouve plus de ces irrégularités; les rimes masculines et féminines sont toujours parfaitement alternées, et l'hiatus ne se rencontre que rarement dans ses vers. La règle était posée, elle faisait déjà loi, et quand Malherbe vint, il faut bien le reconnaître, le terrain était singulièrement déblayé. L'appréciation de Boileau nous paraît donc souverainement injuste.

M. de Thou, dans son livre sur les meilleurs écrivains de son temps, rapporte que pendant sa vie Ronsard a joui de la plus grande considération auprès des grands et que, à sa mort, au service célébré en son honneur à Paris, le roi envoya sa musique; des princes du sang, une foule de gens de cour et tous les hommes les plus célèbres par leur esprit et leurs talents y assistèrent. Le parlement de Paris s'y fit représenter par une députation. La foule était si grande, ajoute le chroniqueur, que le cardinal de Bourbon ne put trouver place, et que l'orateur chargé de prononcer l'oraison funèbre, ne pouvant entrer dans la chapelle, fut obligé de monter sur un perron voisin. Il y avait du monde jusque sur les toits. Vingt ans après, un conseiller au parlement de Paris lui faisait élever un mausolée de marbre avec sa statue, et l'un de ses biographes poussa l'enthousiasme jusqu'à faire remarquer qu'étant né le jour même où François Ier perdit la bataille de Pavie, la nature avait voulu faire une galanterie à la France en lui envoyant un grand poëte pour la consoler d'une grande défaite.

Cette flatterie, tout exagérée qu'elle soit, est une compensation plus que suffisante aux six vers que Boileau a bien voulu lui consacrer.

« Enfin Malherbe vint. » Ce poëte est la plus grande figure littéraire du XVIe siècle. Non-seulement il fut novateur, mais, bien plus, il fut le fondateur de cette grande école d'écrivains dont s'enrichit la France. Tout ce que la langue contenait encore d'abrupte, d'inculte, de désordonné, fut poli, assoupli, fixé par lui, et la légèreté de la forme, la grâce du style, remplacèrent la roideur archaïque des vieux trouvères ses devanciers. Une prosodie plus savante vint poser sur l'art le niveau de ses lois immuables; mais si ce fut quelquefois à l'avantage de la forme, ce fut aussi souvent aux dépens de l'originalité.

A dater de Malherbe, la langue a complétement changé d'aspect; on ne retrouve plus ces expressions naïves, figurées, vraies à tel point qu'on les croirait peintes ou ciselées d'après nature, de ces tours si fins qui font le mérite et l'originalité des poëtes du XIVe et du XVe siècles. Ce sont d'autres tours, d'autres finesses, un autre langage, en un mot, mais qui a complétement dépouillé les allures et la forme employées par Alain Chartier, Rabelais et Clément Marot.

Mathurin Regnier, quoique né en 1573, appartient plutôt à l'école moderne du XVIIe siècle qu'à celle du XVIe. Il est beaucoup plus près de Boileau que de Martial d'Auvergne et de Villon, de sorte qu'il nous faut le classer dans une autre catégorie.

Nous avons parlé de toute une série de poëtes grotesques qui étaient apparus dans la dernière moitié du XVe siècle, et qui étaient parvenus à attirer sur eux une partie de l'attention publique. Tels furent Jean Meschinot, Guillaume Crétin, Jean Molinet, Charles de Bordigné, Guillaume Coquillart, et une foule de joyeux farceurs dont toute l'originalité consistait, ainsi que nous l'avons déjà dit, à inventer des rythmes singuliers, à faire des jeux de mots, des tours et des gambades avec une langue qu'ils commençaient à manier plus facilement. Tel un enfant déshabitué depuis peu de ses lisières s'amuse à faire des tours de force pour faire rire ses parents, tels étaient certains poëtes grotesques de cette période drôlatique. On pourrait, sans inconvénient, les appeler les *poëtes paillasses* de leur siècle. Ils semblaient s'être donné pour mission de faire rire l'humanité, et il n'est sorte de drôleries qu'ils n'aient inventées dans ce but. Tout cela bien, entendu, n'avait rien à démêler avec l'intelligence; c'étaient de purs jeux d'enfants; mais l'intelligence est inutile là où le calcul mathématique préside.

Ainsi, en dehors des vers de huit, de dix et de douze pieds qui avaient été les premières mesures poëtiques employées depuis le XIIe siècle, ils en faisaient d'*un*, de *deux*, de *quatre*, de *six* et même de *seize*, avec accompagnement de rimes, d'hémistiches, d'enjambements, de redondances toutes particulières; puis ils les affublèrent de titres non moins bizarres et particuliers. Il y avait des rimes *batelées*, *fratrisées* ou *fraternisées*, *brisées*, *allitérées*, *couronnées*, *enjambées*, *enchaînées*, *lettrisées* ou *sénées*; il y en avait d'*annexées*, de *déclinées*, de *figurées*, de *concatenées*, de *protées*, de *contrepetées*, de *rapportées*; il y en avait *d'équivoques*, de *léonines*, de *monorimes*, de *monosyllabiques*, de *doubles rétrogrades*, de *métriques*, de *rophaliques*, de *pyramidales*; enfin, il y en avait *en écho*, *en kirielle*, *en tarantara*, à *double-face* et d'*empérières*.

Ces dernières sembleraient même l'emporter sur toutes les autres, parce qu'elles étaient incontestablement un peu plus ridicules. C'était le *nec plus ultra* du goût et de l'élégance, deux choses que nous traduirions aujourd'hui par le mot non moins vrai qu'énergique de *stupidités*.

Pour donner une idée de ce que pouvait être cette fièvre de dévergondage littéraire, il suffira de dire que le poëte Jean Meschinot, escuyer du sieur de Mortières qui vivait à la cour (*), écrivait au bas de l'un de ses *huitains* :

« Les huit vers ci-dessoubz escrits se peuvent lire et retourner en *trente huit* manières différentes. »

Il est évident que des puérilités de cette nature étaient autant d'entraves apportées au génie et au développement de la langue française. Nous devons dire, toutefois, en l'honneur de la défense de ces joyeux farceurs, que le XVIe siècle, si grave, si régénérateur et si réformateur en toutes choses, les imita et même les perfectionna. Ce Jean Meschinot, que nous blâmions tout à l'heure, fut dépassé par le père Bernard Bauhuis (*Bauhusius*), né à Anvers en 1775. Ce révérend père qui a professé pendant quelque temps les humanités à Bruges et à Louvain, puis, qui ensuite alla catéchiser les principales villes des Pays-Bas, est l'auteur de ce fameux vers adressé à la sainte Vierge :

« Tot tibi sunt dotes, quot cœlo sidera Virgo. »

Ce simple vers, en apparence si chétif, si inoffensif, peut se retourner de 3,312 manières différentes. C'est ce que l'on appelait vers *protées*. Mais ceci n'est encore rien. Nous en connaissons un de Thomas Lansius que l'on peut retourner *trente et un millions neuf cent seize mille huit cents fois*. On comprendra que nous aimions

(*) Baillet, *Jugements des Savants*, t. IV, 1335. — *Jacobus, August. Thuan.*, lib. 82, *histor. suorum temporum, ad annum* 1585. — *Perroniana*, au mot Ronsard.

(*) Après la mort du dernier duc de Bretagne François II, décédé en 1448, Anne de Bretagne, qui avait épousé en premières noces Charles VIII, et en secondes Louis XII, son successeur, conserva Jean Meschinot auprès d'elle : alors, il prit le titre de *maistre d'hostel de la reine de France*. Le recueil de ses poésies est intitulé : *les Lunettes des Princes*. Acc., t. II, pag. 237. Sainte-Beuve, *Tabl. hist. et critiq. de la Poés. franç.* pag. 16.

mieux renvoyer nos lecteurs aux sources primitives, que de les leur reproduire ici (*).

Les rimes étaient *batelées* lorsque dans les vers de dix syllabes l'hémistiche du second rimait avec la finale du premier. Et ainsi de suite (**). On conviendra, toutefois, qu'elles ont un air de parenté fort grand avec les rimes léonines. Voici un exemple emprunté à Marot :

Quand Neptunus, puissant dieu de la *mer*,
Cessa d'a*mer* earraques et galées
Les Gallieans bien le durent ay*mer*
Et réela*mer* ces grans ondes salées.
(Ballades, p. 227.)

Les vers *léonins* sont ceux dont l'hémistiche rime avec la consonnance finale. C'est le même principe, avec une autre application; seulement, c'est une forme rythmique fort ancienne dont les Latins se sont servis, et c'est incontestablement à eux que les premiers trouvères français l'ont empruntée. Nous avons déjà fait remarquer que les poëtes du XIIe siècle en avaient fait un usage assez fréquent, et que, de plus, ils considéraient ce genre de versification comme étant d'une grande beauté, puisque l'un d'eux, — Philippe de Reimes, — s'excuse de n'avoir pas fait ses vers ainsi (***). Peignot, dans ses *Amusements philologiques*, prétend que les vers latins qui sont ainsi faits sont de *mauvais goût*, et que c'est sans doute par erreur qu'il en est échappé *quelques-uns* à Virgile et à Horace. Or, ces *quelques-uns* sont en nombre considérable dans Virgile; d'où l'on peut conclure avec quelque vraisemblance que ces rimes léonines, si elles ne sont pas cherchées, ne peuvent pas être considérées comme une défectuosité lyrique. Aussi, un critique du *Journal des Débats*, a-t-il relevé très-victorieusement l'allégation soutenue par Peignot, en 1842, époque où parut son livre. Il prouve, chiffres en main, que le nombre en est beaucoup plus considérable qu'on ne le suppose. J'affirme, — dit-il, — que :

Les Bucoliques en contiennent.	. . .	24	873.
Les Georgiques »	. . .	198	
L'Énéide »	. . .	651	

Or, comme ces trois ouvrages ensemble se composent de 12,914 vers, il en résulte que sur *quatorze* vers, Virgile en a fait un léonin. On comprendra maintenant pourquoi les trouvères français s'excusaient avec une sorte d'humilité de ne pas avoir fait les leurs ainsi.

La forme de ces vers elle-même varie; il y a eu des léonins simples tels que ceux-ci :

« Per mare, per ter*ram* currit Germanus ad of*fam*
Vilis aqua et pa*nis* potus et esca ca*nis*. »

Il y en a dont les hémistiches riment entre eux et de plus, avec la consonnante :

« Pluribus est an*nis*, Gwilhelmus nomine, ban*nis*
Dux in Norman*nis*, cui non fuit ulla tyran*nis*.
Hic vir pacifi*cus* erat et virtutis ami*cus*,
Fama non modi*cus*, justus, pius atque pudi*cus*. »

Il y en a de *redoublés*, c'est-à-dire dont certaines mesures riment dans le corps de chaque vers, la fin ayant une autre consonnance; il y en a même dont les rimes de la consonnance finale sont croisées avec les deux hémistiches (*). Enfin, il y en a de *multipliés*, c'est-à-dire dont presque tous les mots qui les composent riment entre eux.

« Non nego, nec tego, quod ego, qui rego, eum lego, dego. »

En voici encore du même genre :

« Quos an*guis* dir*us* tris*ti* mul*cedine* pa*vit*,
Hos san*guis* mi*rus* Chris*ti* dul*cedine* la*vit*. »

Mais ceux-ci appartiennent tout autant aux vers *brisés* qu'aux vers léonins.

Nous avons oublié de dire que l'on range parmi les vers léonins ceux qui sont entremêlés de français et de latin. Ils sont fort communs dans les poésies d'Olivier Basselin, de Charles d'Orléans et de tous les poëtes de son époque.

RONDEL.

Noli me tangere,
Faulte de serviteurs
Car bonté de Seigneur
Ne les sect *frangere*.
Il vous faut *regere*
En craintes et rigueurs
Noli me tangere
Faulte de serviteurs.
—
De hault *erigere*
Trop tost en grans faveurs
Ce ne sont que foleurs
Bien men puis *plangere*
Noli me tangere.

Les *vers brisés* sont ceux dont le premier hémistiche peut présenter un sens différent du vers lu dans son entier. Octavien de Saint-Gelais en a fait de passablement mauvais dans ce genre; de sorte que nous citerons de préférence ceux des *bigarrures* de Tabourot, afin de mieux les faire comprendre. On connaît également un célèbre quatrain de Voltaire, dont la moitié est une injure au roi, mais qui devient une flatterie aussitôt qu'on y ajoute l'autre moitié. Je cite les vers de Tabourot :

« Qui vous dit belle il ne dit vérité
Il dit bien vrai qui laide vous appelle
Vous êtes telle en fait de loyauté;
Comme bien sçay estes la non-pareille,
Tousiours auray à vous hayne mortelle,
A vous fiance n'auray de ma vie
Et aimeray qui votre mal revèle,
Votre accointance Dieu confonde et maudie. »

Maintenant, si l'on veut les *briser*, on trouvera une première strophe de petits vers de quatre pieds et une autre de six. Le système est le même; l'un est une diatribe, l'autre est un compliment.

Qui vous dit belle
Il dit bien vray;
Vous estes telle
Comme bien sçay.

(*) Il a paru à Louvain, en 1833, chez Van Linthout et Van den Zande, un petit in-16 de VI-74 pages où le vers de Bauhusius est imprimé de 1,022 manières différentes C'est encore dans ce petit volume intitulé : *Proteus Parthenius*. etc., que le vers *proté* de Thomas Lansius se trouve consigné. Il est, bien entendu, de la famille des monosyllabiques, et il peut s'appliquer à 10 personnes différentes.

(**) Charl. Fontenay a dit : *Batelée* s'appelle ryme en laquelle aux vers de dix syllabes réglément en la coupe ou *sémistiche*, est rymée la même ryme du vers précédent.—*Art poétiq*. l. VI —Pierre Fabri, curé de Saint-Méray et natif de Rouen, nous apprend dans son *grant et vrai art de plaine rhétorique* qu'elle a été ainsi appelée par les Picards. l. II, p. 8.

(***) Delarue, *Essai sur les bardes*, t. II, p. 368.

(*) Voici les deux exemples :
Redoublées : — « OEs ego fusi*le*, vos quoque fictil*e*, mando juvamen
Ex ope virgi*nis*, et fugo grandi*nis* omne gravamen. »
Croisées : — « Quisquis amat servit, dominatur quisquis amatur
Quisquis amat patitur, quisquis amatur agit. »
On voit que l'hémistiche du premier rime avec la consonnance du second, et *vice versa*.

Tousiours auray
A vous fiance;
Et aimeray
Vostre accointance.

—

« Il ne dit vérité
qui laide vous appelle.
En fait de loyauté
Estes la non-pareille.
A vous hayne mortelle
N'auray jour de ma vie ;
Qui votre mal revele
Dieu confonde et maudie.

Il existe encore des vers brisés d'une autre façon ; mais comme nous n'en connaissons d'exemples que dans la poésie latine, nous nous contenterons de les indiquer en note (*).

Les rimes *fratrisées*, *fraternisées* ou *enchaînées*, sont celles dont le premier mot du *carme* était répété au commencement du vers suivant, soit en équivoque, soit autrement. Ainsi Marot a dit dans une épigramme qu'il adresse à Caron :

« Metz voyle au vent, single vers nous, *Caron*,
Car-on t'attend : et quant seras en *tente*
Tant et plus boy, bonum vinum *carum*.

Voici un second exemple emprunté à Clément Marot :

« Dieu gard' ma maitresse et re*gente*
Gente de corps et de fa*çon*
Son cueur tient le mien en sa *tente*
Tant et plus d'un ardent fris*son*.
Son m'oït poulser sur ma chan*son*
Son de lutz ou harpes doul*cettes*
Cet espoir qui sans maris*son*
*Son*ger me faict en amour*ettes* (**). »

Les rimes que l'on appelait *annexées* avaient un très-grand point de ressemblance avec celles-ci; seulement, il ne suffisait plus de répéter le même mot de la terminaison, au commencement du vers suivant, il fallait encore que ce mot vînt de la même souche, de la même racine (***). Clément Marot nous en offre bien quelques exemples ; mais en voici un, emprunté au *grant et vrai art de plaine rhétorique* de Pierre Fabri, qui nous la fera d'autant mieux comprendre qu'il est destiné à en expliquer le mécanisme.

« Ainsi se fait rithme *annexée*
Annexant vers à autres vers,
Versifiée et composée,
Composant telz mots ou divers
Diversement mis et repris,
Reprenant la syllabe entière,
Entièrement des vers compris
Comprinse droit vers la dernière,
Derrenier vers ou diction,
Dictée ou vers la fin changée,
Changeant en variation,
Variablement arrangée. »

Il faut être d'une certaine force en prosodie pour bien comprendre tout cet amalgame ; cependant les *rétrogrades* simples, doubles ou rétrogrades léonines leur étaient bien supérieures... en grotesque, car le vieux Thomas Sibilet a soin de nous apprendre que cette rime était fort peu employée « *par ceux qui avaient le né mouché* (*), c'est-à-dire, bien probablement, par ceux qui avaient quelque talent.

En voici un exemple :

Triomphamment cherchez honneur et prix,
Désolez cueurs, méchans infortunez ;
Terriblement estes moquez et pris.

Puis en les retournant on trouve :

Prix et honneur cherchez triomphamment,
Infortunez, méchans cueurs désolez ;
Pris et moquez estes terriblement.

Assurément l'auteur de ces vers avait *le né fort peu mouché*, pour nous servir de l'expression de Sibilet, car il est impossible de rencontrer quelque chose de plus en désaccord avec le bon sens et la raison.

Les doubles rétrogrades ne leur cédaient rien en grotesque et en ridicule. Il ne s'agissait plus seulement de retourner les mots comme dans les vers ci-dessus, mais de retourner les vers lettre par lettre sans que la mesure en soit dérangée ni les lettres changées de place. Sidoine Apollinaire est l'heureux inventeur de cette combinaison diabolique (**). Aussi, un vieux chroniqueur du XVIe siècle n'a-t-il pas hésité à faire l'application de ces vers de l'évêque de Clermont dans un conte fantastique où le diable transporte à Rome, sur ses épaules, le chanoine de Cambremer, par suite d'un pacte qu'ils ont fait ensemble. En traversant la mer il lui dit :

« Signa te, signa temere, me tangis et angis.
Roma tibi subito motibus, ibit amor. »

Ces vers peuvent se lire indifféremment de gauche à droite, ou de droite à gauche : nous avons cité de préférence ceux d'Appollinaire, parce qu'ils sont célèbres ; mais nous pourrions les multiplier d'une manière désespérante, si nous ne craignions d'abuser, ou plutôt d'user l'intelligence de nos lecteurs.

J. A. L.

(*La fin au prochain numéro.*)

(*) « Qu an di tri mul pa
os guis rus sti cedine · vit,
H sau mi chri dul la
C'est le même distique que nous avons cité en parlant des rimes léonines multipliées. Le distique qui se trouve sur la façade de l'hôtel de ville de Delft est également en vers brisés d'une autre façon.— Peignot, p. 160.

(*) C'est encore aux poëtes latins que revient l'honneur de ce rythme. On appelait cette sorte de vers *anadiplosis*, et dès le IVe siècle Ausone en fournit de curieux exemples.—Traduction de l'abbé Joubert, Paris 1769, 4 vol. in-12,—t. 3, p. 116.

Res hominum fragiles alit, et regit, et perimit *fors*.
Fors dubia, æternumque labens ; quam blanda fovet *spes*.
Spes nullo finita ævo ; cui terminus est *mors*.
Mors avida, inferna mergit caligine quam *nox*.
Nox obitura vicem, etc.

Si l'on veut prolonger ces exemples, on peut recourir aux sources ; pour nous, le fait est bien établi.

(***) « *Annexée* est la ryme en laquelle la couronne n'est pas syllabe ou simple ou double répétée entièrement ; mais la couronne et le chef sont seulement dictions conjugées et annexées, c'est-à-dire descendantes d'une même source. » — *Art poétiq.* de Charles Fontaine, liv. I, ch. XV.

(*) *Retrogade* est aussi de la vieille mode, dit Thomas Sibilet, et elle s'appelle ainsi à cause qu'elle peut se faire lire à reculon, ou lettre pour lettre, ou syllabe pour syllabe, ou mot pour mot. » —*Art poétique*, p. 79, édition de 1555.—Lyon.

(**) Sidoine Apollinaire, né à Lyon en 430, et mort évêque de Clermont en 489, les définit ainsi dans une de ses lettres :

« *Ii versus sunt recurrentes, qui, metro stante, neque litteris loco motis, ut ab exordio ad terminandum, sic a fine releguntur ad summum.* — C'est-à-dire : — Retrogrades (*recurrentes*) sont les vers qui, sans que la mesure soit dérangée ni les lettres changées de place, présentent les mêmes mots, soit qu'on les lise dans leur ordre naturel, soit qu'on remonte de la fin au commencement.—Lib. IX, *epist.* 14.

L'ÉTOILE DU SOIR.

L'astre que j'aime à voir,
C'est l'étoile du soir.

—

Dieu du jour, météore
A l'éclat sans pareil,
Noble enfant de l'aurore,
Tu n'es pas mon soleil;
Et toi, lune au front pâle,
Lune au disque d'argent,
Sur ta robe d'opale
Brille un reflet changeant.

—

L'astre que j'aime à voir,
C'est l'étoile du soir.

—

Soleil, chauffe la terre
De tes rayons si beaux;
Toi, lune solitaire,
Visite les tombeaux.
Du soir la blanche étoile
Brille quand le jour fuit,
Et puis elle se voile
Du voile de la nuit.

—

L'astre que j'aime à voir,
C'est l'étoile du soir

—

Mon étoile chérie,
Flambeau mystérieux,
Unit dans la prairie
Les bergers amoureux.
C'est elle qui ramène
Dans mes bras, sur mon cœur,
Mon amante, ma reine,
Le plaisir, le bonheur.

—

L'astre que j'aime à voir,
C'est l'étoile du soir.
L'astre que j'aime à voir,
C'est l'étoile du soir.

PIERRE LACHAMBEAUDIE.

JOSEPH GAUCET.

Je n'ai pas connu Gaucet. Il n'était pas de notre génération nouvelle. Gaucet appartenait encore à cette noble phalange de poëtes et de publicistes de 1830, dont beaucoup sont morts à la vie réelle, qui tous sont morts à la vie des lettres.

On en trouve partout, des hommes de la révolution, dans la politique, dans la magistrature, dans l'administration, à l'Académie. Il n'en est plus dans la littérature.

A ces vingt-deux années si pleines d'événements, de progrès ou de mécomptes, de prose et de discussion, deux poëtes avaient survéeu : Joseph Gaucet, Adolphe Mathieu.

Gaucet, malheureux et triste, chantant l'hymne de sa misère, écrivant pour oublier, poëte pour s'étourdir.

Mathieu, plus fortuné, riche d'une modeste aisance, rimant sur tout et contre tous, n'ayant d'autre souci que de rester honnête et indépendant, cherchant à peine des lecteurs, n'ayant d'autre ambition que celle d'honorer un peu le clocher natal.

Ils étaient deux, Mathieu et Gaucet. Aujourd'hui, Mathieu reste seul. Et lui ne vieillit pas. Il y a huit jours à peine qu'il publiait encore un volume de vers ardents comme la première jeunesse, un volume qu'il a appelé *Gelées et Givres* pour nous faire croire sans doute que ce sera le dernier. Mais l'hiver du poëte est comme celui de la nature. Il renferme de bien beaux soleils, et décembre voit encore fleurir des roses sous la neige qui blanchit les jardins.

Je n'ai pas connu Gaucet. — Hélas! se connaît-on en Belgique? — Nous n'avons pas la fraternité des lettres, cette fraternité qui fonde les écoles et qui sanctionne la gloire. On semble se fuir et s'éviter dans la littérature comme on se fuit dans les arts. Il suffit qu'on ne s'admire point sans restriction pour qu'on se haïsse. Le plus timide critique engendre une inimitié; il a fallu presque renoncer à la critique dans ce pays, pour épargner les nerfs des écrivains sensibles, et quand il y a deux ans un homme estimé de tous, le savant, le plus modeste et le plus bienveillant de notre pays, M. Quetelet, osait, dans un discours à l'Académie, hasarder une plainte sur nos susceptibilités littéraires, on le décriait le lendemain dans la revue de la Société des gens de lettres dont il était le vice-président. Une faute d'impression, une faute de français (qui n'en commet point?) fait nier toute une vie de travail et de recherches. Une opinion qui déplaît, fait attaquer la vie privée. Quand le gouvernement encourage un écrivain, il se trouve vingt confrères pour aboyer après la récompense qu'ils n'ont pas obtenue. Serait-il donc vrai, comme nous le disait un jour un homme qui a fait ses preuves de science et de talent, que dans la littérature, le Belge est l'ennemi des Belges?

Mais revenons à Gaucet. Je disais tout à l'heure que je ne l'ai point connu. J'avouerai même que je connaissais peu ses œuvres.

Lorsque parut l'an dernier la première livraison des *Chansons populaires*, j'y trouvai des couplets intitulés les *Forgerons*. Cette pièce était signée Gaucet.

C'était pour moi son premier ouvrage. Elle me sembla, dans son genre, une des choses les plus remarquables qu'on eût publiées. Ce journal en dit quelques mots d'éloge. Aujourd'hui, que son auteur est mort, elle mérite d'être reproduite. Dans les cinq ou six volumes qu'il a laissés, je n'ai rien trouvé de plus complet, pour le rythme, pour la vivacité du langage, pour le nerf du style et de la pensée.

Gais ouvriers,
Aux ateliers
Chaque fourneau s'allume!
Mordants ciseaux,
Pesants marteaux,
Faites gémir l'enclume...
Allons, *toqueurs* poudreux,
Démons aux bras nerveux,
Pour mieux dompter ce fer,
A l'œuvre, à l'œuvre... un feu d'enfer!...

Pan! pan! pan!
La barre s'étire...
Pan! pan! pan!
Forgeons un navire
Aux flancs gracieux,
Aux bords vigoureux.
Bravant la furie
Des vents et des mers,
Qu'il nous glorifie
Dans tout l'univers!

Pan! pan! pan!
Redoublons d'adresse...
Pan! pan! pan!
Donnons la vitesse,
L'éclat, la vigueur,
A ce remorqueur.
Aux deux hémisphères
Qu'il vole en brisant
Les vieilles frontières
Du vieux continent!

Pan! pan! pan!
Mais la clochette a sonné l'heure,
Voici la fin de nos travaux;
Gagnons en paix notre demeure,
Pour nous c'est l'instant du repos,
Puisse Dieu sur notre industrie
Répandre la prospérité...
Qu'il conserve à notre patrie
Le travail et la liberté!...

Ce sont de ces petites esquisses qui révèlent le poëte comme une tête à peine crayonnée révèle un grand artiste.

Comme harmonie, cette chanson est un chef-d'œuvre, et l'harmonie, c'est en quelque sorte la splendeur des vers, comme l'éloquence est la splendeur des discours.

Voyez dans la préface des nouvelles poésies de Lamartine quel éclair soudain lui a révélé sa vocation de poëte. C'est une lecture que son père lui fit de *Mérope; Mérope* qui n'est certes pas un chef-d'œuvre. « Mais ce langage, » dit le divin auteur des *Harmonies*, ce langage cadencé comme une danse des mots dans l'oreille, ces hémistiches qui reposent le son pour le précipiter ensuite plus rapide, ces consonnances de la fin des vers qui sont comme des échos répercutés où le même sentiment se prolonge dans le même son, cette symétrie des rimes qui correspond matériellement à je ne sais quel instinct de symétrie morale caché au fond de notre nature, et qui pourrait bien être une contre-empreinte de l'ordre divin, du rythme incréé dans l'univers..., tout cela suscitait vivement mon émotion. »

Lamartine alla si loin dans cette pensée qu'il se met à détester la Fontaine, à cause de ses vers boiteux, disloqués, inégaux, sans symétrie, ni dans l'oreille, ni sur la page.

Ici sans doute le maître exagère. La Fontaine serait un petit poëte, qu'il resterait un grand philosophe. Mais il n'est pas une âme d'artiste qui ose contester que l'harmonie, la première splendeur de la nature, ne soit aussi le premier charme de la poésie, le génie du coloriste, du compositeur et de l'architecte.

Le rythme si heureux des *Forgerons* de Gaucet faisait donc deviner un vrai poëte. Il n'y a qu'à lire ses autres œuvres pour juger ce qu'il y a de vrai dans cette révélation.

Rappelons en quelques lignes l'histoire de sa vie. Nous rencontrerons un à un ses travaux.

Joseph Gaucet naquit en 1812; son père, Mathieu Gaucet, était receveur d'un des bureaux de l'octroi à Liége. A peine lui laissa-t-il achever ses études primaires. A l'âge de treize ans, le pauvre enfant était commis aux écritures à la recette des douanes et accises de sa ville natale, pour être attaché l'année suivante, en qualité d'employé, à une entreprise de fourrages.

Ce fut là, au milieu de la prose des chiffres et des comptes, que Gaucet rima ses premiers vers. Arriva 1830, il avait 18 ans. Liége, d'où partit la révolution, donna à la patrie un de ses premiers poëtes. Il fit des chansons qui eurent à cette époque un immense retentissement populaire.

Douze cuirassiers, déserteurs de l'armée hollandaise, étaient devenus dans la vieille ville épiscopale les premiers noyaux de l'armée belge. Leur popularité fut grande, et Gaucet fit sur eux des couplets dont la vogue fut plus grande encore. On les retrouverait en feuilletant les journaux de l'époque.

La chanson sur la *Jambe de bois*, mise sur l'air de la *Pipe de tabac*, eut un succès égal. Ce morceau-là, tous les Belges de quarante ans le connaissent et le chantent encore à l'occasion.

En voici le premier couplet :

Il partit un beau jour de Liége,
Monté gaîment sur un canon.
Partout la foule qui l'assiége
Lui dit : Bonhomme où vas-tu donc?
Frères, je vais à la bataille,
Vaincre ou tomber là pour nos droits.
Partout où sera la mitraille
On verra la jambe de bois !

En 1832, Gaucet entra à l'inspection des contributions à Tongres, où il resta pendant près de trois ans comme chef de bureau, pour être nommé successivement, en 1834 et en 1842, commis des accises de 3e et de 2e classe.

Tout ceci n'était guère poétique; et, comme je l'ai dit tantôt, Gaucet travaillait pour s'étourdir. En 1839, il publia un recueil de nouvelles; en 1840 un roman intitulé *Sœur et Frère*, qui valait bien, pour la véhémence du langage et l'âpre dégoût de la vie le *Frère et Sœur* de Luchet, dont il retournait le titre. Puis vint un volume de poésies qu'il intitula *Fougères*.

Le pauvre poëte était marié; il était père d'une nombreuse famille; ses appointements ne pouvaient lui suffire, et la littérature ne rapporte guère en Belgique. En 1844, voyant que sa condition ne s'améliorait point, Gaucet quitta son emploi et commença un commerce. Il ouvrit un café, croyons-nous, et n'en fut pas plus heureux. Sa vie déjà si agitée, depuis le jour de son premier début, le fut plus encore pendant le temps qu'il passa éloigné des fonctions administratives. Il fut obligé de se refaire solliciteur, et fut employé au gouvernement provincial de 1846 à 1848.

Abreuvé de chagrins dans cette carrière antipathique à ses goûts, en butte à l'infortune, sans idées bien nettes, presque égaré par le désespoir, il demanda à redevenir ce qu'il était en 1834, troisième commis aux douanes, et le resta jusqu'à sa mort. Malade depuis deux ans, il ne put guère vaquer à ses rudes fonctions, et sans la bienveillance de l'administration qui lui continua son traitement pendant toute la durée des souffrances qui le menèrent au tombeau, il eût connu dès lors la plus affreuse misère, il eût vu sa femme et ses enfants manquer de pain.

Son intelligence pourtant cherchait à lutter contre la destinée. Elle semblait devenir plus active avec ses tortures physiques. Outre une foule de pièces de circonstance, il fit en 1847 le poëme d'un opéra en deux actes, intitulé *Isoline ou les Chaperons blancs*, épisode de l'histoire de Liége, couronné au concours de la même année, et dont la partition fut confiée à M. Étienne Soubre, lauréat, lui aussi, du concours de composition musicale.

Cet opéra dort avec le *Hamlet* de nos amis Guillaume et Stadfeldt dans les cartons du Théâtre-Royal.

En 1849, Gaucet obtint un nouveau prix au concours pour les paroles d'une cantate dont Ed. Lassen fit la musique, et qui a pour titre *le Songe du jeune Scipion*.

Le poëme qu'il envoya au concours ouvert pour l'éloge de la Reine ne fut pas jugé digne du prix.

Mais le gouvernement qui avait apprécié son mérite lui demanda douze chants populaires, dont deux ont été publiés. Le premier est celui dont nous avons reproduit quelques strophes.

Enfin, quelques mois avant sa mort il publiait un volume de fables, où l'on sent la décadence de son talent, mais qui, généralement bien écrites, renferment çà et là de l'esprit et du mordant. Jusqu'à sa dernière heure, il travailla au second livre de ce recueil sur lequel se concentraient toutes ses espérances, qui, rêve de poëte, renaissaient toujours comme le soleil qui sourit parfois à l'homme du milieu des épais brouillards de l'hiver. L'avant-veille de sa mort, il écrivait au bas de sa quatorzième fable, ces paroles de l'agonie...

« J'espérais ajouter à ce livre plusieurs autres morceaux, dont quelques-uns sont même esquissés; mais, accablé par les souffrances que me cause une maladie opiniâtre et cruelle, la plume m'échappe des mains... Que la volonté de Dieu soit faite! »

Le malheureux ne se résignait à sa destinée qu'au seuil de la tombe ouverte. Il continuait jusqu'au dernier moment sa lutte ardente contre la vie réelle. Sur ce lit de mort autour duquel se pressait toute une famille en pleurs, et qui demain resterait sans appui... il oubliait qu'il était époux et père, ... il restait poëte et traçait en écrivant..... une fable, la moralité de toute son existence.

Tel est le sort de toutes ces âmes qui vivent au delà de ce qui est réel, parce qu'elles sont des âmes d'élite, et par cela même des âmes imparfaites pour la vie d'ici-bas.

Pauvres ouvriers de la pensée, qui travaillez pour un peu de

gloire, que n'avez-vous volé un peu moins haut, et travaillé pour un peu de pain?

Reproche facile et dont le monde n'apprécie pas l'amertume. Cet homme n'a pas compris le monde, parce qu'il ne pouvait pas le comprendre.

Un peu de pain, mes confrères des lettres belges, un peu de pain pour les six enfants de Gaucet, pour la veuve de ce poëte, qui laissera quelque chose de lui et quelque chose de vous dans l'histoire!

La *Société d'Émulation* de Liége a pris l'initiative. Elle a adressé une pétition au Roi dont la sollicitude est grande, dont le cœur est noble et généreux.

Nous avons écrit ces lignes pour demander quelque chose à notre tour; que le gouvernement donne aussi à la veuve de Gaucet le secours qu'il a si noblement donné à la veuve de Van Ryswyck, à la veuve de Weustenraad.

La mémoire des hommes qui honorent leur pays est un capital inscrit sur le grand livre de la dette nationale. Qu'on élève des statues à ceux qui ne laissent que de la gloire; il faut autre chose à ceux qui laissent après eux des misères à soulager.

Peut-être quelques mois encore et Gaucet entrait à l'Académie.

Nous ne pouvons mieux terminer cette notice qu'en publiant le passage suivant d'une lettre que M. Quetelet écrivait le 19 novembre à M. Zizembroek, le plus fidèle ami du défunt, qui, d'accord avec M. le baron de la Rousselière, nous a communiqué la meilleure part des renseignements qui précèdent.

« ..... M. Gaucet avait sans doute un talent peu commun, » et quand je lui ai exprimé les sentiments que m'a fait éprou- » ver la lecture de son dernier ouvrage, je ne faisais que » rendre fidèlement ce que j'avais senti. Je suis heureux de » penser que ma lettre ne lui a pas été désagréable : ce que je » lui écrivais, du reste, je le répétais à mes confrères de l'Aca- » démie, avec la conviction qu'il avait dès à présent tous les » titres nécessaires pour entrer dans cette compagnie. J'étais » loin de me douter alors que nous aurions à regretter bientôt » sa perte prématurée. »

L. Hymans.

PARTIE ARTISTIQUE.

GRAVURE. — STATUE DU ROI.

Le 16 décembre dernier, fête anniversaire de la naissance de S. M. Léopold Ier, Roi des Belges, une statue a été érigée sur la place communale d'Ixelles. Nous sommes heureux de pouvoir en offrir aujourd'hui la reproduction à nos lecteurs.

Cette statue, en pierre dure de France, est l'œuvre de M. *Aimable Dutrieux*, statuaire, auquel nous devons déjà une multitude d'excellents travaux, entre autres une bacchante qui a été vue et appréciée au salon de 1851.

M. Dutrieux est également connu par une petite statuette de S. M., qui avait eu, il y a quelques années, un succès mérité, et qui se trouve aujourd'hui dans tous les cabinets d'amateurs.

NOTICE DES ÉMAUX

EXPOSÉS DANS LES GALERIES DU LOUVRE,

par M. le comte de Laborde, membre de l'Institut, conservateur des collections du moyen âge et de la renaissance du Louvre.

Durant bien des années, les antiquités grecques, romaines et égyptiennes, et les tableaux des grands maîtres des XVIe et XVIIe siècles, parurent seuls dignes d'être recueillis dans les collections des princes et dans les musées publics. Les monuments du moyen âge étaient depuis le XVIe siècle tombés dans le mépris et réputés barbares. On supposa dès lors qu'il n'y avait plus aucun enseignement à tirer des immenses travaux de cette longue période. Quant aux productions artistiques empreintes du style de la renaissance italienne, dont la vogue avait été si grande au XVIe siècle, elles furent à peu près abandonnées aux temps de Louis XIV pour faire place à des conceptions plus grandioses. Sous Louis XV, les artistes, loin de chercher des inspirations dans les œuvres de leurs devanciers, se livrèrent à tous les écarts de leur imagination; et, à la fin du siècle dernier, le retour aux formes gréco-romaines porta le dernier coup aux productions des arts industriels de toutes les époques antérieures.

Ce style gréco-romain, très-en faveur sous l'empire, eut une influence fâcheuse sur tous les produits de notre industrie artistique. Rien n'était moins approprié à l'ornementation des meubles et des objets usuels et à la décoration mobilière de nos appartements modernes, que les emprunts faits à l'antiquité. Aussi, à l'époque même où l'école française était prédominante et professait le plus profond dédain pour tout ce qui s'éloignait des traditions classiques, quelques hommes comprirent la nécessité de retremper à d'autres sources toutes les productions de notre industrie artistique, et de faire revivre les monuments du moyen âge et de la renaissance dont le style pouvait s'adapter d'une manière si heureuse à la décoration des meubles, des armes, des étoffes, des vases et des bijoux. Alexandre Lenoir, qui, au moment de la tourmente révolutionnaire, sut arracher aux coups du vandalisme tant de précieux monuments de la sculpture nationale des temps passés, Vivant-Denon, directeur des musées sous l'empire, Villemin, qui, dès 1806, commençait à publier son grand ouvrage sous le titre de *Monuments français inédits*, Revoil, élève de David, Du Sommerard et M. Sauvageot furent les premiers qui se mirent à la recherche de ces productions délaissées des temps anciens. Après la restauration, la réaction contre les exagérations de l'école de l'empire marcha tête levée, et bientôt beaucoup d'autres patients archéologues suivirent leur exemple.

Le gouvernement français laissait tout faire aux particuliers, sans se douter que la réhabilitation des monuments meubles du moyen âge et l'étude des productions artistiques du XVIe siècle devaient conduire les arts industriels en France vers une véritable renaissance, et leur procurer, trente-six ans plus tard, un triomphe complet et incontesté dans une exposition universelle des produits de l'industrie.

Les souverains étrangers cependant suivaient le mouvement imprimé par de modestes archéologues. A Dresde, le *Grüne Gewœlbe* et le muséum historique; à Munich, la chambre du Trésor, la riche chapelle et les *Vereinigten Sammlungen*: à Vienne, le palais du Belvédère, le Trésor impérial et le cabinet des médailles; à Berlin, la *Kœnigliche Kunstkammer* se remplissaient d'objets d'art du moyen âge et de la renaissance.

Dès qu'il fut monté sur le trône, le roi Charles X se préoccupa de cette tendance qui poussait les artistes en tous genres vers l'étude des monuments de notre antiquité nationale. Après avoir acheté les collections de MM. Durand et Revoil, il les fit

déposer au Louvre et prescrivit d'y joindre les pièces que la liste civile possédait déjà, et qui étaient dispersées dans les palais royaux. Tous ces beaux objets furent placés provisoirement dans trois salles du palais du Louvre. Les bijoux, les pièces d'orfévrerie, les matières dures travaillées, furent exposés avec des laques de la Chine dans le salon d'introduction qui précède la grande salle dite des Sept-Cheminées. Les émaux, les faïences d'Italie et de Palissy, les ivoires, les bois sculptés et les meubles furent répartis dans deux pièces éloignées l'une de l'autre : la première, sur la cour, se trouvait placée entre les salles où sont réunies les antiquités grecques et romaines et celles qui renferment les monuments de l'ancienne Egypte; l'autre, sur le quai, coupait en deux parties la série des tableaux de l'école française. Ces dispositions ne pouvaient être que provisoires, car on comprend facilement le double inconvénient qu'elle présentaient : les monuments du moyen âge et de la renaissance, étant divisés, perdaient tout l'intérêt que doit présenter une collection, et les antiques comme les tableaux subissaient dans leur classification une interruption qui était presque un contre-sens.

La révolution de 1830 éclata avant que l'œuvre de Charles X eût été complétée, et durant le règne de Louis-Philippe, tous ces beaux objets restèrent ainsi dispersés sans classification et abandonnés sous la poussière, un grand nombre à contre-jour et dans l'obscurité. Dieu me garde, après ses malheurs, d'élever aucune récrimination contre la mémoire d'un roi qui a donné à la France dix-sept années de paix et de prospérité! mais du temps de sa puissance je me permettais, avec tous les amis des arts, de gémir sur l'abandon dans lequel la liste civile laissait les collections du Louvre. Il faut dire que le musée de Versailles absorbait toutes les pensées comme toutes les ressources du roi, et que ce musée dont il a doté la France à ses propres dépens, est, dans son genre, une magnifique création qui peut bien suffire à la gloire artistique d'un roi et qui doit lui mériter la reconnaissance de la nation.

La révolution de 1848 fit rentrer dans les mains de l'État les collections du Louvre, qui antérieurement faisaient partie de la dotation usufruitière de la couronne; des allocations particulières furent accordées au musée du Louvre par les deux assemblées qui se sont succédé, et une loi du 14 décembre 1848 affecta une somme de 2 millions à la restauration de la galerie d'Apollon et des grandes salles connues sous les noms de *Grand-Salon* et de *salle des Sept-Cheminées*. Depuis lors des améliorations de tout genre et des changements heureux ont été introduits dans les diverses parties du Louvre. Sous l'administration actuelle, les productions artistiques du moyen âge et de la renaissance furent enlevées des salles où elles étaient renfermées, et la collection des antiques du musée de Charles X, de même que les galeries de l'école française, auxquelles ces salles étaient rendues, furent de nouveau disposées et mises en ordre par MM. les conservateurs Adrien de Longpérier et Villot.

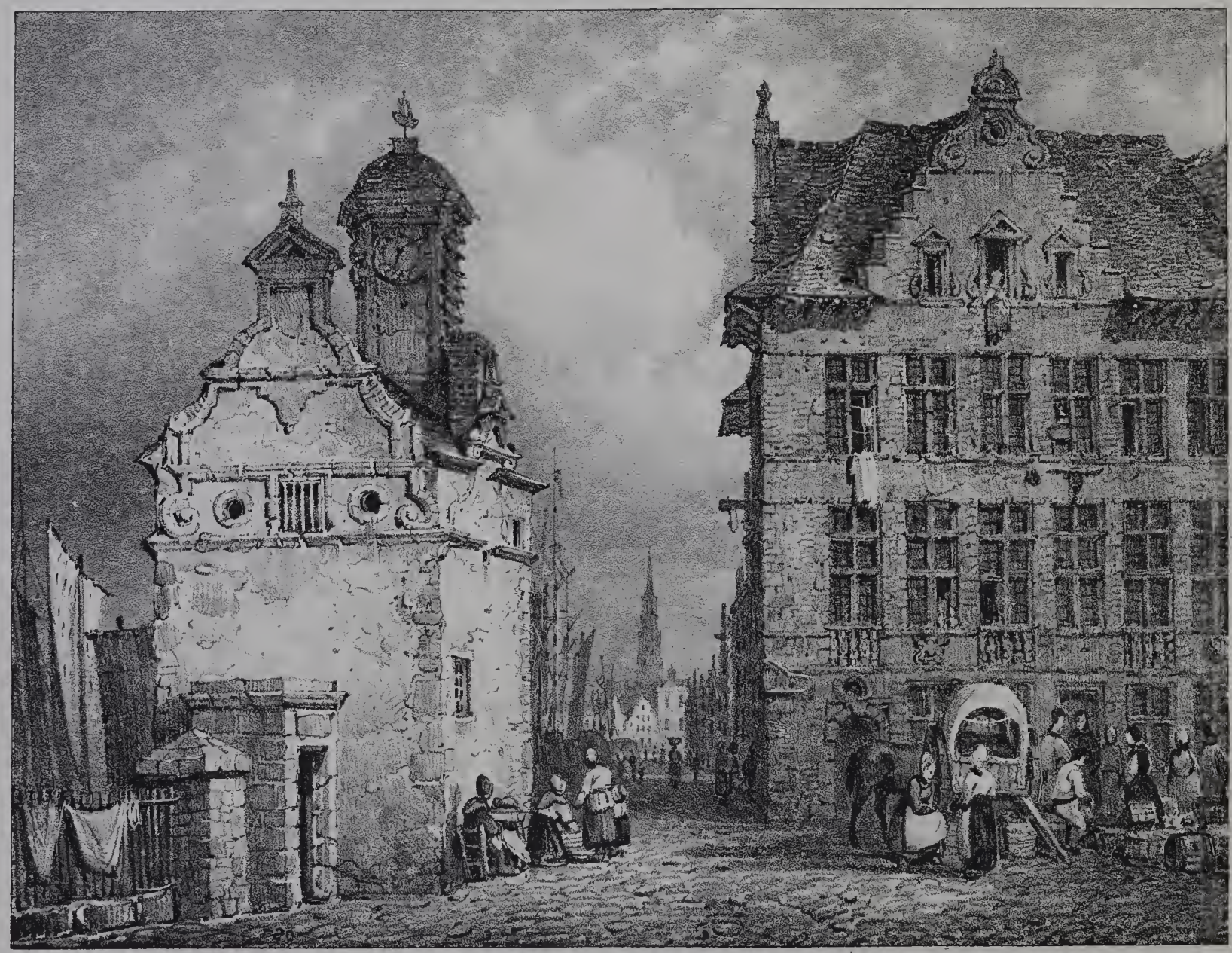
Les collections du moyen âge et de la renaissance furent confiées aux soins de M. le comte de Laborde. Elles ne pouvaient échoir à de plus dignes mains. Les connaissances variées que possède le savant conservateur sur toutes les parties de l'art pouvaient lui faire assigner tel ou tel département de conservation; mais les études approfondies auxquelles il s'est livré depuis plusieurs années sur l'état des arts au moyen âge et au XVIe siècle (*) le désignaient plus particulièrement pour la conservation des monuments de ces deux époques et la publication des notices que chacun des conservateurs doit rédiger des collections confiées à sa garde.

(*) M. de Laborde mène de front la publication de deux ouvrages du plus haut intérêt : *les Ducs de Bourgogne, études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le* XVe *siècle*, et *la Renaissance des arts à la cour de France, études sur le* XVIe *siècle*.

Avant de parler de la classification méthodique et pleine de goût que M. de Laborde a donnée aux objets d'art du moyen âge et de la renaissance, et de payer un juste tribut d'éloges à la savante *Notice des Émaux* qu'il a rédigée, et que l'administration vient de livrer au public, je dois m'arrêter pour frapper d'une critique bien méritée la dispersion que ces beaux objets ont encore eu à subir dans différentes parties du Louvre, fort éloignées les unes des autres. Les pièces d'orfévrerie, les matières d'or travaillées, les émaux incrustés, ont été placés dans la salle d'entrée qui précède le Grand-Salon; puis dans le salon qui s'ouvre à droite en entrant dans la salle des Sept-Cheminées, ont été rangés les objets de sculpture en ivoire, en bois et autres matières tendres, les œuvres de peintres en émail de l'école de Limoges, les faïences d'Italie et de Palissy, et les verreries.

Les antiquités grecques et romaines, de même que les productions de l'Égypte, ont toutes été placées dans les salles du musée Charles X qui se suivent et communiquent l'une à l'autre, en sorte que toute l'industrie artistique des peuples anciens se déroule aux yeux de celui qui veut en étudier l'histoire. Vous avez là une collection dont non-seulement chaque partie est classée avec science et méthode, mais dont l'ensemble forme une véritable histoire des arts dans l'antiquité, et qui mérite de recevoir le nom de musée. Ne crierait-on pas à la barbarie, si, après avoir classé les bronzes antiques dans la salle d'introduction du musée Charles X, vous aviez transporté les terres cuites dans les salles du rez-de-chaussée et les vases peints de l'autre côté de la cour, au-dessous du musée de marine? Et cependant voilà ce qui a été fait pour les antiquités du moyen âge et de la renaissance. Qui ne comprend que les collections de cette nature tirent surtout un grand intérêt de la réunion de tous les objets qui les composent? Il ne suffit pas de fournir aux artistes des types et des modèles dont ils puissent s'inspirer; ces instruments du culte, ces joyaux, ces ustensiles domestiques ne portent pas seulement l'empreinte du talent et de l'imagination des artistes des anciens temps, ils sont encore comme un reflet de la vie privée de nos aïeux, et leur étude doit être d'un grand secours aux historiens qui veulent retracer l'histoire intime des temps anciens. D'ailleurs, c'est seulement par la réunion de toutes les productions d'un même art qu'on peut en étudier la marche depuis son origine jusqu'à sa décadence; enfin, la réunion de toutes les productions des arts industriels de l'antiquité des sociétés modernes sert de témoignage irrécusable du caractère de chaque époque, et permet d'en suivre l'histoire à travers les siècles. C'est donc négliger tout l'intérêt historique que présentent les collections d'antiquités, que de disséminer les objets qui les composent.

Le musée du Louvre, par exemple, offre à l'étude la collection la plus complète qui existe des divers genres d'émaux. L'histoire entière de la peinture en émail, depuis le commencement du moyen âge jusqu'à la fin du siècle dernier, est donc développée dans la collection du Louvre par une série de monuments qui ne laisse aucune lacune et fait connaître les transformations diverses de cet art. Eh bien, les émaux par incrustation sont placés dans la salle qui précède le Grand-Salon; les émaux des peintres de Limoges dans la grande pièce à gauche du salon des Sept-Cheminées. Les procédés employés dans ces deux sortes d'émaux sont différents, il est vrai, mais les artistes, dans les deux genres, n'en ont pas moins eu pour but la reproduction de sujets graphiques avec des couleurs d'émail, sur un excipient métallique. Il y a mieux : les émaux peints sur or par Petitot et autres, dans la manière de l'orfévre Tautin, qui n'avait fait que perfectionner les procédés inventés et déjà suivis par plusieurs des peintres limousins, ont été classés à la suite des dessins des grands maîtres et placés de l'autre côté de la cour du Louvre, dans le corps de bâtiment sur la rue de Rivoli prolongée; en sorte que l'amateur qui,



MAISON DES BARONS, A BRUXELLES.

l'excellente notice de M. de Laborde à la main, voudra suivre l'art de l'émaillerie dans ses différentes transformations, depuis les émaux cloisonnés des Byzantins jusqu'aux charmantes miniatures sur or de Petitot et de ses imitateurs, devra parcourir un demi-kilomètre dans les salles du Louvre pour suivre l'objet de ses études.

Ces critiques ne s'adressent ni au savant conservateur des collections, ni même à l'artiste habile qui est chargé de la haute direction de nos musées : les questions d'emplacement ne sont pas uniquement de leur ressort. Lorsqu'il s'agit de faire le moindre changement dans les dispositions du Louvre, ne faut-il pas le consentement du ministre, c'est-à-dire des bureaux? Puis arrivent les architectes : les difficultés surgissent; il devient impossible de mettre d'accord tant de volontés diverses, et tout reste, en attendant, à l'état de provisoire. Le décret du prince-président du 15 février, qui institue un musée particulier des objets ayant appartenu aux souverains, va encore augmenter le décousu des collections. On en tirera sans doute les objets (et ce sont en général les plus beaux) qui ont pu appartenir à nos rois pour les reporter dans ce musée qui doit être établi, dit-on, dans l'une des salles sur la cour derrière la colonnade. La pensée qui a présidé à ce décret pourrait, au contraire, être féconde en heureux résultats par son exécution. Que le prince-président prescrive la réunion, dans un même local, des collections disséminées du moyen âge et de la renaissance; la salle où seraient exposés les objets ayant appartenu aux souverains, placée au centre de ce musée, en deviendrait comme *la Tribune*, et de même que le Grand-Salon et la salle des Sept-Cheminées offrent aux yeux les chefs-d'œuvre des anciennes écoles de peinture et ceux de l'école moderne française, le *Salon des souverains* réunirait les chefs-d'œuvre de tous les arts industriels des temps anciens.

L'emplacement pour établir ce nouveau musée ne manque pas. Sans parler du local affecté au musée de marine, qui n'est pas à sa place au Louvre, et qui sera certainement transporté un jour soit au ministère de la marine, soit aux Invalides, à côté des plans de nos places de guerre, soit au musée militaire de Saint-Thomas d'Aquin, n'a-t-on pas les salles qui étaient occupées par les collections Standish, qui, appartenant en propre au roi Louis-Philippe, ont été rendues, après la révolution de 1848, à ses héritiers? Les estampes de la chalcographie du Louvre envahissent, il est vrai, toutes ces salles; mais méritent-elles d'occuper un si vaste espace? Le Louvre ne doit renfermer que des œuvres d'élite, ou tout au moins des pièces qui par leur ensemble peuvent servir à retracer l'histoire de l'art. Les estampes de la chalcographie du Louvre ne satisfont pas à cette double exigence. On y trouve certainement de belles pièces sous le rapport de l'art, mais elles sont relativement en petit nombre, et la plupart des autres n'ont plus qu'un intérêt purement historique. C'est au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale qu'il faut étudier les œuvres des grands maîtres dans l'art de la gravure, et suivre l'histoire de cet art, dans ses différents procédés, depuis son origine jusqu'à nos jours. Je comprends bien qu'on ait voulu provisoirement remplir les salles vides du musée Standish et profiter de cette circonstance pour faire connaître les productions de la chalcographie du Louvre et en faciliter la vente; mais puisque ces salles peuvent recevoir une meilleure destination, il suffira d'une seule pour l'exposition des plus belles pièces de la chalcographie; le catalogue dirigera ensuite les acheteurs.

Sept à huit salles seraient donc ainsi employées à ce musée des monuments du moyen âge et de la renaissance. Le plus beau, le plus vaste des salons renfermerait les objets ayant appartenu aux souverains, et la salle éclairée sur la rue de Rivoli, qui est aujourd'hui consacrée à l'étude, présenterait toute sécurité pour les objets d'orfévrerie et les bijoux. Voilà des dispositions qui constitueraient un véritable musée dont la création ne pourrait que faire un grand honneur à l'administration actuelle.

Il serait facile d'augmenter le nouveau musée d'une grande quantité d'objets d'art qui sont aujourd'hui dispersés dans certaines collections publiques, dont la destination est étrangère à l'exposition des monuments-meubles du moyen âge et de la renaissance. Avant la révolution de 1848, il aurait été presque impossible d'en arriver là. Le musée du Louvre faisait partie de la dotation de la couronne, les bibliothèques et les musées appartenaient à l'État en toute propriété, et il aurait fallu une loi pour retirer d'une collection nationale l'ivoire le plus insignifiant ou le moindre émail d'un maître de Limoges, pour les transporter au Louvre. Les collections nationales sont aujourd'hui rentrées sans exception dans le domaine de l'État, et le prince-président étend sur toutes sa haute administration; les rivalités entre les différents ministères ne peuvent même plus exister, et il suffit d'un décret émané de sa volonté pour réunir aux collections du Louvre les monuments de nos antiquités nationales disséminés dans différentes collections publiques. Ils sont là, par leur isolement, perdus pour le public et pour l'étude.

Deux salles séparées l'une de l'autre ont donc été assignées au savant conservateur des collections du moyen âge et de la renaissance, et il a su tirer le meilleur parti possible de cette mauvaise disposition. Dans la salle qui précède le Grand-Salon il a classé chronologiquement les pièces d'orfévrerie et les émaux incrustés, les vases en matières dures, dont les montures ont été travaillées par les plus habiles orfévres du XVIe siècle, et les bijoux. Dans le salon à gauche de la salle des Sept-Cheminées, il a exposé les émaux des peintres de l'école de Limoges, les faïences, les ivoires, les bois sculptés et les verreries. Le premier des deux salons renferme donc tous les objets qui se rattachent à l'orfévrerie. Ils ne sont pas, malheureusement, très-nombreux; car la richesse de la matière a causé la perte d'une foule de trésors artistiques, et bien peu de pièces d'orfévrerie ont pu échapper, à travers tant de siècles, aux besoins, à l'ignorante cupidité, aux désordres sans cesse renaissants, et surtout à l'empire de la mode, déesse dont le culte destructeur a été de toutes les époques, et qui a contribué plus que toutes ces calamités à la fonte des plus belles productions de l'orfévrerie. Ce fut certainement un grand malheur pour les arts, car au moyen âge l'orfévre était l'ouvrier par excellence et pour ainsi dire l'homme universel, et jusqu'au milieu du XVIe siècle, les plus grands artistes ont pratiqué l'orfévrerie. Des documents certains nous ont fait connaître les noms et souvent les travaux de quelques-uns des habiles orfévres du moyen âge, sans que nous puissions juger du mérite de leurs ouvrages, qui ont aujourd'hui disparu; mais lorsqu'on sait que Jean de Pise, le grand Donatello, Filippo Brunelleschi, le hardi constructeur de la coupole de la cathédrale de Florence, Lucca della Robia, l'inventeur de la sculpture en terre émaillée; Ghiberti, l'auteur des merveilleuses portes du baptistère de Saint-Jean; Pallainolo, Andrea Verocchio, Dominico Ghirlandajo et Francesco Francia, qui tous sont devenus de grands peintres, suivant en cela l'exemple de leurs devanciers, ont eu des orfévres pour maîtres et ont eux-mêmes pratiqué l'orfévrerie, on peut juger quels artistes c'étaient que ces orfévres des anciens temps.

Il serait trop long de faire connaître ici l'intérêt qui s'attache à chacune des pièces que renferme la collection du Louvre. Je ne puis en signaler que quelques-unes.

Dans l'armoire à gauche, en sortant du Grand-Salon près de la fenêtre, M. de Laborde a classé chronologiquement les pièces les plus anciennes. On verra au premier rang une boîte qui a dû servir à renfermer le livre des Évangiles. Le crucifiement, exécuté au repoussé sur une feuille d'or décore le dessus. Cette sculpture a de l'énergie et du sentiment; mais elle est traitée lourdement, et les figures manquent de finesse. On

reconnaît là les efforts de l'art cherchant à sortir de l'engourdissement où les malheurs du xe siècle l'avaient plongé en Occident. On peut en effet reporter la date de la confection de cette pièce au commencement du xie siècle, à l'époque où le roi Robert de France donnait à l'orfévrerie de grands encouragements, en faisant exécuter par les plus habiles orfévres de son temps une grande quantité de pièces dont il dotait les églises et les monastères qu'il avait fondés. Les émaux qui enrichissent avec des pierres fines cabochons la bordure du bas-relief sont byzantins. Ces émaux, auxquels on a donné le nom de *cloisonnés*, exécutés le plus ordinairement sur or en pièces de petite dimension, par un procédé très-différent de celui qui était en usage chez les émailleurs limousins, se fabriquaient en Italie et à Constantinople, mais surtout dans cette ville. De là ils étaient répandus par le commerce dans toute l'Europe, et employés par les orfévres de tous les pays, concurremment avec les pierres précieuses, à la décoration de leurs pièces.

A côté de cette boîte se trouve un beau fragment d'une pièce d'orfévrerie byzantine qui peut remonter à la même époque; c'est aussi un bas-relief exécuté au repoussé sur une feuille d'or. Il représente les saintes femmes venant visiter le tombeau du Christ, auprès duquel un ange est assis. Ce bas-relief est bien supérieur à celui de la boîte dont je viens de parler : le beau caractère des figures, l'agencement des draperies et le fini de l'exécution témoignent en faveur de l'art byzantin. Les Grecs, en effet, même à cette époque de décadence, avaient gardé quelques traditions de l'antiquité, et ils surent, dans les arts industriels, conserver la prééminence sur tous les peuples de l'Europe jusqu'à la fin du xiie siècle.

Il faut encore signaler trois vases qui proviennent de l'abbaye de Saint-Denis, dont un, en cristal de roche, monté en or et enrichi de pierreries, fut donné au trésor de cette abbaye par Suger, qui l'avait reçu en présent de Louis VII; le reliquaire qui renfermait un bras de Charlemagne, et dont l'exécution doit être reportée à 1165; l'anneau de saint Louis; une châsse d'une belle ordonnance, qu'on suppose être celle de saint Potentius, deuxième évêque de Sens, et une très-belle statuette de la Vierge en or, donnée en 1339 à l'abbaye de Saint-Denis par Jeanne d'Évreux, alors veuve de Charles-le-Bel. Dans la même armoire, on rencontre un assez grand nombre d'émaux sur cuivre en taille d'épargne des xiie et xiiie siècles, sortis des fabriques de Limoges. La pièce la plus complète et la plus remarquable est un ciboire à couvercle de la fin du xiie siècle, qui porte à l'intérieur, chose bien rare, le nom d'Alpais, qui l'a exécuté, et la désignation de Limoges, où travaillait cet habile orfévre.

Dans les émaux de Limoges en taille d'épargne, comme dans les émaux cloisonnés des Byzantins, les figures et les sujets sont rendus par des couleurs d'émail parfondues entre des filets de métal épargnés ou posés sur le fond, qui tracent le dessin. Ces peintures, en émail incrusté, ont tous les défauts des mosaïques primitives, la roideur du dessin, la nullité ou la crudité des ombres, l'absence des arrière-plans. La vivacité de leurs couleurs inaltérables ne pouvait racheter ces défauts aux yeux des grands artistes italiens de la fin du xiiie siècle, qui, voulant exprimer librement leur pensée sans renoncer à l'emploi de l'émail, dont l'éclat était éminemment favorable à la décoration des pièces d'orfévrerie, durent chercher de nouveaux procédés. Ils imaginèrent donc d'exprimer le sujet par une ciselure sur or ou sur argent d'un très-léger relief; des émaux translucides en teignaient la surface de leurs brillantes couleurs et s'identifiaient tellement avec la ciselure, que le travail prenait l'aspect d'une fine peinture à lustre métallique.

Ce genre d'émaillerie fut pratiqué en France dès le commencement du xive siècle, et les vases d'or ou d'argent ne furent plus dès lors décorés que de cette manière. La collection du Louvre possède huit émaux de ce genre, catalogués sous les numéros 118 à 125 de la notice. M. de Laborde leur a conservé le nom d'*émaux de basse taille* que leur donnait Cellini dans son *Traité de l'Orfévrerie*. On les nomme encore *émaux translucides sur relief*, dénomination qui a pour avantage d'expliquer en quatre mots les procédés de leur fabrication.

Dans l'armoire qui est à droite de la porte d'entrée sont renfermées des pièces d'orfévrerie moins anciennes. Les plus intéressantes sont celles qui proviennent de la chapelle de l'Ordre du Saint-Esprit. Elles portent presque toutes, quoique d'époques très-différentes, les armes de France et de Pologne, et le chiffre de Henri III, qui a institué cet ordre de chevalerie. Parmi ces pièces, il faut remarquer surtout deux anges en or portant des reliquaires, dont l'exécution doit remonter à la fin du xiiie ou au commencement du xive siècle, et un reliquaire en or de 30 centimètres environ de hauteur, reproduisant une espèce de portique dans le style ogival, qui est décoré de dix niches, où sont placées des figurines émaillées. Des rubis, des saphirs et des perles, montés à griffes, sont répartis sur toute la surface de ce beau bijou, dont l'exécution remonte au xive siècle. Une colombe en or émaillée, qui paraît sortir de la bouche du Christ, fut ajoutée sans doute à l'époque où ce riche reliquaire aura été donné à la chapelle de l'Ordre du Saint-Esprit.

Les armoires qui font face aux fenêtres et à la porte du Grand-Salon renferment les productions artistiques du xvie siècle. Le Louvre possède là une magnifique collection de vases de toutes sortes en agate, en chalcédoine, en sardoine, en sardonyx, en jaspe, en cristal de roche et en lapis-lazuli, qui ne lui laisse rien à envier au cabinet des gemmes de la galerie de Florence, dont la réputation est grande à juste titre. Ces beaux vases sont enrichis pour la plupart de montures délicieuses en or émaillé, et ceux en cristal de roche décorés en outre de fines gravures d'un excellent goût.

Les anciens ont excellé dans la glyptique et dans l'art de façonner des vases avec les belles matières minérales que fournit la nature. Durant le moyen âge, cet art ne fut pratiqué qu'à Constantinople, qui avait conservé les procédés de l'antiquité. Lorsque l'invasion des Turcs dans l'empire d'Orient eut forcé les artistes grecs à se réfugier en Italie, ils y importèrent les procédés de la glyptique, et des artistes italiens d'un grand mérite s'élevèrent presque aussitôt à un haut degré de perfection dans cet art. On s'occupa alors de rechercher les belles matières et de les façonner en vases. Au xvie siècle, ces vases jouissaient d'une grande faveur, et les plus grands artistes graveurs sur pierres fines ne dédaignèrent pas d'en tailler de leurs mains. François Ier et Henri II avaient un goût décidé pour ces belles matières si bien travaillées. Ces princes en rassemblèrent une quantité considérable ainsi que le constate l'inventaire fait en 1500, que conserve la Bibliothèque nationale, *des joyaux d'or et autres choses précieuses trouvées au cabinet du roi à Fontainebleau*. Les vases de la collection du Louvre viennent sans doute en partie du trésor de ces princes.

Parmi les objets remarquables qui se voient encore dans les armoires du xvie siècle, on doit remarquer le casque et le bouclier de Charles IX, décoré de bas-reliefs en or émaillé et d'émaux, et un précieux miroir encadré dans un portique en matières précieuses et enrichi de pierres fines d'un grand prix, qui fut donné à Marie de Médicis par la république de Venise.

Je passe maintenant à l'autre salon, qui s'ouvre dans la salle des Sept-Cheminées.

La série des émaux peints de l'école de Limoges est établie dans les montres placées à droite en entrant. Lorsqu'au commencement du xve siècle, le goût pour les vases d'or et d'argent et pour les émaux de basse taille eut fait abandonner les émaux en taille d'épargne et l'orfévrerie en cuivre émaillée de Limoges, les émailleurs limousins durent s'efforcer de trouver un nouveau mode d'application de l'émail à la reproduction des

sujets graphiques; de leurs recherches sortit l'invention de la véritable peinture en émail sur métal.

Les premiers essais furent nécessairement fort imparfaits. Sur une plaque de cuivre polie, l'émailleur traçait à la pointe le dessin du sujet qu'il voulait représenter. Ce premier trait était ensuite recouvert d'un émail noir ou de couleur très-foncée qui devait le reproduire à la surface du tableau. Les vêtements, le ciel, les fonds et les accessoires étaient rendus par des couleurs d'émail, qu'on appliquait en couches assez épaisses dans les interstices ménagés par les traits foncés du dessin, qui cloisonnaient ainsi les différentes couleurs d'émail, et remplissaient le même objet que les linéaments de métal dans les émaux en taille d'épargne. Le pinceau n'avait encore rien à faire dans cette peinture de premier jet et exprimée par épaisseur de couleurs. L'emplacement des carnations était rempli par un émail noir ou violet; elles étaient ensuite rendues sur ce fond par de l'émail blanc appliqué en couches plus ou moins légères, de manière à ménager des ombres et à obtenir un très-léger modèle en relief du visage et des nus. Le procédé de la peinture sur plaques de verre au moyen d'émaux colorés, qui était très en vogue au xve siècle, dut bien certainement conduire à l'amélioration de ces premiers essais de peinture en émail; mais ils ont trop d'analogie avec les procédés des émaux en taille d'épargne que pratiquaient depuis plusieurs siècles les orfévres émailleurs limousins, pour déshériter ceux-ci du mérite de l'invention.

Il serait beaucoup trop long de faire connaître ici toutes les améliorations que reçut successivement la peinture en émail et les différentes ressources pratiques que possédèrent les peintres émailleurs limousins. La notice de M. de Laroche donnera sur ce point les notions les plus intéressantes aux amateurs, comme aux simples curieux qui visiteront la collection du Louvre. On trouve d'ailleurs dans la collection plus de quatre cents émaux des maîtres de Limoges, depuis l'origine de l'art jusqu'à sa décadence. Les Penicaud, Léonard Limousin, Pierre Raymond, Pierre et Jean Courtois, Jean de Court, Jean Court dit Vigier, Pape et Martin Didier occupent le premier rang. Jean Penicaud, troisième du nom, est, aux yeux de M. de Laborde, le peintre par excellence de l'école de Limoges. « Il n'a pu conquérir qu'en Italie, dit le savant con-
» servateur, la distinction de goût, la hauteur de style, la gran-
» deur des effets qui marquent ses ouvrages; le Parmegiano,
» parmi tous les maîtres italiens, semble avoir le plus in-
» fluencé sa manière. » Il est certain que *la Vierge et l'Enfant Jésus*, n° 174, qui appartient à cet artiste, est un ravissant tableau, et, sous le rapport de l'art, le plus délicieux émail du musée du Louvre.

Dans une armoire qui fait suite à celle des émaux et dans deux montres placées au-devant des fenêtres sont exposés les ivoires, les bois sculptés et les verreries. Les deux grandes armoires qui font face à la porte d'entrée renferment les productions de l'art céramique.

Dans la première, on voit en première ligne les poteries qui proviennent des fabriques que les Arabes avaient établies dans les diverses parties de l'Espagne soumises à leur domination, et qui ont subsisté entre leurs mains jusqu'à leur expulsion de l'Espagne sous Philippe III, au commencement du xviie siècle. Ces poteries sont parfaitement reconnaissables à leur émail d'un blanc jaunâtre couvert d'un lustre chatoyant à reflets métalliques.

Les ornements peints sur ce fond sont d'une couleur qui varie du rouge auréo-cuivreux jusqu'au jaune d'or pâle. Parmi les pièces exposées, il faut remarquer un vase sur lequel se trouve une inscription qui dénote évidemment la main d'un ouvrier arabe. Elle est formée du mot espagnol *ubas* pour *uvas* (raisins), plusieurs fois répété, et dont les lettres sont disposées de droite à gauche comme cela se pratique dans l'écriture orientale.

Viennent ensuite les belles faïences des fabriques italiennes des xve et xvie siècles, rangées suivant la date de leur fabrication. Les plus anciennes doivent remonter à 1480 environ. Dans ces poteries, qui ont reçu le nom de *mezza-majolica*, les contours des figures sont rendus par un trait de couleur bleue ou noire; les carnations restent en blanc, exprimées par le fond, et les vêtements sont colorés. Le dessin est dur et sec, et l'on ne trouve dans ces peintures ni ombres ni demi-teintes. Bientôt les fabriques d'Urbino, de Gubbio, de Castel-Durante, de Pesaro, de Florence et de Faenza améliorèrent leurs procédés. Dès la fin du xve siècle, elles commencèrent à employer l'émail blanc pour faire la glaçure de leurs poteries et servir de fond à ces peintures qui ont porté si loin leur réputation. Jusqu'en 1540 environ, ces poteries conservent pour la plupart ce lustre à reflets métalliques que je viens de signaler dans les faïences des céramistes hispano-arabes. La collection du Louvre renferme des ouvrages de ces différentes fabriques et de quelques-uns des maîtres qui ont excellé durant cette première époque de la fine majolica. Giorgio Andreoli, qui travaillait à Gubbio dès 1485, et Francesco Xanto, qui florissait à Urbino de 1530 à 1540 environ, sont les plus en réputation.

Guidobaldo II, devenu duc-souverain du duché d'Urbin en 1538, prodigua des encouragements de toute nature aux fabriques de majolica qui illustraient les principales villes de ses Etats. Voulant que les productions de ses fabriques devinssent de véritables objets d'art, il donna tous ses soins à l'amélioration du style des peintures. A cet effet il recueillit un grand nombre de dessins originaux de Raphaël et de ses élèves, et les gravures de Marc-Antoine, et les donna pour modèles aux peintres céramistes. Bientôt il ne se contenta plus de copies d'œuvres connues, et fit venir à sa cour Battista Franco, peintre vénitien, qui avait fait une étude particulière des œuvres de l'antiquité, et Raphaël dal Colle, artiste de talent, qui furent exclusivement chargés de faire des dessins pour les fabriques de majolica. Orazio Fantana et Flaminio son frère, Guido Salvaggio, Durantino, Girolamo Lanfranio et Giacomo son fils, Terenzio et Taddeo Zuccaro furent les plus habiles des peintres céramistes de cette seconde époque de la majolica, qui s'étend depuis l'avénement de Guidobaldo jusque vers 1560 environ. Le Louvre possède un grand nombre de très-belles pièces de ce temps. Sous le rapport du dessin, ces peintures l'emportent certainement de beaucoup sur celles qui avaient été faites antérieurement au règne de Guidobaldo, mais elles ne les valent pas sous le rapport du coloris. On n'y voit plus ce lustre métallique à reflets chatoyants que les Italiens tenaient des faïenciers hispano-arabes, ni le rouge-rubis que les céramistes de Pesaro employaient dès 1480 et qu'on retrouve ensuite dans les ouvrages de Giorgio et de Xanto. La couleur vermillon qu'employait cet artiste disparaît aussi dans les peintures de la seconde époque. A côté des peintres se trouvaient d'habiles modeleurs; on a conservé des vases d'une forme délicieuse qui peuvent rivaliser avec les plus belles conceptions de l'antiquité.

La mort d'Orazio Fontano, vers 1560, celle de Battista Franco, et le départ de Pesaro et de Raphaël dal Colle, furent le signal de la décadence de la peinture sur majolica. Les peintres céramistes délaissèrent les cartons des grands maîtres pour copier les estampes des Flamands; les paysages et les arabesques devinrent fort en vogue, et les compositions d'un style élevé furent abandonnées. Le Louvre possède quelques jolis paysages qui montrent qu'en ce genre les peintres sur majolica étaient cependant encore des artistes de talent.

La vieillesse de Guidobaldo hâta la ruine de cette brillante industrie, à laquelle Francesco Maria, qui lui succéda en 1574, porta le dernier coup, en renonçant à faire aucune dépense pour soutenir les fabriques de ses États. Abandonnées à leurs propres forces, elles ne produisirent bientôt plus que des objets communs pour les usages journaliers.

L'armoire qui fait pendant à celle des poteries italiennes renferme une collection nombreuse et très-variée des faïences émaillées de Bernard de Palissy. A l'époque où les majolica italiennes atteignaient le plus haut degré de perfection, cet homme de génie sut doter la France de productions céramiques d'un genre tout nouveau, et qui ne devaient rien à l'imitation des poteries étrangères. L'histoire de Palissy et de ses travaux est devenue populaire, et ses faïences sont trop connues pour qu'il soit besoin de s'étendre sur ce sujet.

Il nous resterait à parler des ivoires, des bois sculptés, des verreries, des meubles et d'autres objets encore que renferment les collections du moyen âge et de la renaissance au Louvre; mais ce serait un livre tout entier à écrire sur ces belles productions des arts et de l'industrie des temps anciens, et force est de nous arrêter pour en arriver à la *Notice des Émaux* que M. de Laborde vient de publier.

Ce n'était pas assez pour le savant conservateur des collections d'en avoir disposé les objets avec un goût parfait et une méthode toute rationnelle, il a voulu donner au public des notices sur toutes les productions qui enrichissent le département confié à ses soins. Il a commencé par la notice des émaux. Les livrets qu'on fournissait autrefois au public se bornaient à une sèche nomenclature des objets exposés à ses yeux; mais ce public est devenu plus exigeant; le goût des arts s'est répandu; non-seulement des amateurs, mais de nombreux connaisseurs se sont formés dans chaque partie de l'art, et le peuple lui-même, dont la foule augmente chaque année dans les galeries du Louvre, n'est plus dirigé seulement par la curiosité : il examine avec intérêt et désire connaître et s'instruire. La *Notice des Émaux,* de M. de Laborde, peut satisfaire les plus instruits des visiteurs, qui y trouveront de nouveaux renseignements, comme ceux qui n'ont fait jusqu'à présent aucune étude de l'art de l'émaillerie.

Dans une introduction remplie d'intérêt, M. de Laborde fait connaître d'abord ce que c'est que l'émail, le fondant et les oxydes dont les différents émaux sont composés et les métaux sur lesquels on les applique. Puis, après avoir donné la dénomination des différents genres d'émaux sur excipient métallique, il les distribue en deux grandes divisions, les émaux des orfévres et les émaux des peintres, et indique les différentes classes qui ont été formées des émaux d'après les procédés très-différents qui les constituent. Il examine ensuite successivement, et avant de passer à la description des monuments que possède le Louvre de chaque classe d'émaux, l'origine et les procédés de fabrication de chacun de ces émaux. Chemin faisant, il discute, éclaire et résout les questions que soulève l'art de l'émaillerie, celle notamment de savoir si les peuples de l'antiquité ont connu les procédés de l'application de l'émail aux métaux. Arrivé aux émaux des peintres de l'école de Limoges, M. de Laborde fait précéder la description des œuvres de chacun d'eux d'un résumé de la vie et des travaux de ces modestes artistes; il indique leurs différentes manières de peindre, les procédés qu'ils ont employés, les signatures et les monogrammes dont ils se sont servis, tout ce qui peut enfin aider à donner un nom aux œuvres qui ne sont pas signées.

Sur ce point, les recherches de M. de Laborde ont été des plus laborieuses : il a consulté toutes les collections qui renferment des émaux peints; alors, avec le tact d'un parfait connaisseur, il a pu attribuer soit à des auteurs connus, soit à des peintres dont le nom est encore caché sous le voile de l'anonyme, toutes les peintures en émail du musée du Louvre. Le travail de M. de Laborde est rempli d'aperçus nouveaux et de renseignements qui font faire un grand pas à l'histoire de l'art de l'émaillerie. On pourra néanmoins contester quelques-unes des solutions qu'il adopte, mais il faut dire que les documents rassemblés ne sont pas encore assez nombreux pour qu'il soit possible de résoudre, avec des preuves à l'appui, toutes les questions que soulève l'art de l'émaillerie.

La notice des émaux du Louvre, déjà si intéressante, et qui forme un volume de 348 pages, n'est cependant que la première partie (*Histoire et Descriptions*) du travail de M. de Laborde. Il nous promet une seconde partie qui formera un glossaire où tous les documents écrits, servant de preuves à sa savante histoire de l'émaillerie, ont été rassemblés.

JULES LABARTE.

UN SCULPTEUR INÉDIT.

Les hommes de talent ne sont pas toujours ceux qui font le plus de bruit. S'il en est qui frappent à la porte de tous les ministères, assiégent les journaux, gueusant une réclame par ci, une commande par là, demandant platement l'aumône d'un *entrefilet;* il en est d'autres, au contraire, qui ont peur du bruit, que les indiscrétions effraient et qui ne se croient jamais assez de mérite pour que la publicité ose s'emparer de leur nom. Ceux-là sont les vrais artistes, les artistes d'autrefois, que la renommée allait trouver chez eux, mais qui n'allaient jamais courir après elle, et dont toute la vie, sainte comme les œuvres, se passait modestement entre l'abnégation et le travail le plus ardent.

Ceux-là aussi nous ont laissé des chefs-d'œuvre que nous ne nous lassons pas d'admirer.

Il existe, à Bruxelles, dans un coin du palais du Roi, un de ces laborieux artistes qui a entrepris le plus obscurément du monde une œuvre gigantesque, et qui, depuis six ans déjà, travaille à la réaliser.

C'est un de ces hommes qui, comme Avisseau, le potier de Tours, font des choses merveilleuses sans s'en douter, et qui seraient artistes considérables si les circonstances ne les avaient pas placés dans d'autres conditions.

Celui-ci est maître d'hôtel de la maison du Roi. C'est lui qui dirige, inspecte et donne le coup d'œil artistique à toutes ces jolies fantaisies mises en œuvre par la gastronomie moderne. Il fait des plats montés et des *surtout* charmants; il vous cisèle une hure de sanglier comme Barye dans une *stéarine* d'apparat, ou bien il vous sculpte un vase de fleurs de la plus belle espèce et de la plus rare distinction. Ce n'est pas un officier de bouche ordinaire, c'est un artiste véritable, qui sent, invente, exécute.

Ne croyez pas, toutefois, que là se borne le talent de M. Reisse. Il s'est créé tout un mobilier de fantaisie, sculpté en bois de chêne, et c'est à cela qu'il passe les heures de loisir que lui laissent les travaux de sa charge. C'est un labeur immense. Chaises, fauteuils, canapés, table, buffet, lustre, cheminée, pendule, glace, tout y est, ou plutôt tout y sera, car chaque jour apporte un complément à chacune de ces choses charmantes qui sont le produit de la fantaisie et de l'art. M. Reisse est Allemand, et il s'est ressouvenu, dans ses compositions, de ces ravissantes arabesques qui touchent à la renaissance par un côté, à l'art moderne par l'autre, et qui sont l'œuvre de tous nos gracieux fantaisistes d'outre-Rhin. M. Reisse n'a pas copié, mais il s'est inspiré d'eux, et il a fait quelque chose d'original.

Les pièces que j'ai vues sont déjà nombreuses. D'abord, un lustre colossal pend au plafond. Il a une double rangée de branches de la plus gracieuse structure, huit en bas, quatre en haut; puis au milieu quatre petites figures d'enfants, moitié cachés dans les ornements, moitié enfourchés sur eux dans les poses les plus variées, et supportant eux-mêmes les girandoles des becs, donnent un caractère tout particulier à l'ensemble de ce beau lustre placé dans certaines conditions de lumière.

Ensuite, c'est une cheminée de forme un peu Louis XV, avec des volutes, des consoles et des enroulements, des fioritures et des guirlandes artistement enlacées; au-dessus de cette cheminée un cadre de glace immense, tout sculpté et fouillé d'arabesques et d'ornements variés; une pendule dans le même style avec socle et groupe de trois petites figures s'enlaçant entre elles au sommet. Plus loin, c'est une table de 15 à 20 couverts dont les traces de l'ouverture se cachent dans une guirlande de fleurs et de fruits régnant tout autour. Sa forme est Louis XV; le pied en est artistement travaillé et du modèle le plus élégant; les fauteuils, les chaises, tout est du

même style, et tout porte un cachet original que beaucoup de sculpteurs en renom voudraient pouvoir donner à leurs œuvres.

Parlerons-nous de l'exécution? Elle est suffisante. M. Reisse n'est pas sculpteur en bois de son état, mais c'est un amateur passionné, qui taille le chêne avec amour, avec adresse, souvent d'une manière très-large et très-énergique, à tel point que l'on se demande, en voyant certaines guirlandes de ceps de vigne, comment il est parvenu à fouiller toutes ces choses sans avoir fait une étude spéciale de l'art qu'il cultive avec tant de distinction (*).

M. Reisse complétera ainsi tout son ameublement—disons le mot, royal, — il ciselera même les cariatides qui devront supporter tout un plafond avec voussures et pendantifs; il sculptera les cadres de ses tableaux; enfin, il passera sa vie au milieu d'une œuvre qu'il aura conçue, mûrie, laborieusement exécutée. Quel bonheur est égal à celui de dormir dans un lit dont on a caressé les contours dans son imagination avant de le caresser dans ses rêves? Heureux seraient les artistes s'ils pouvaient ainsi passer leur vie au milieu des choses qu'ils ont aimées et sur lesquelles leur talent s'est exercé!

Malheureusement nous ne vivons plus dans un temps où les papes et les rois disaient aux artistes : « Je te fais six mille livres sur ma cassette, fais ce qu'il te plaira! » Et tous ils faisaient des chefs-d'œuvre! Les Raphaël, les Michel-Ange, les Benvenuto Cellini sont aussi rares de nos jours que les Corneille, les Molière, les La Fontaine. Cela tient tout simplement à une cause bien connue de tous : c'est que les artistes ayant besoin de vendre pour vivre, leurs œuvres se ressentent nécessairement de la précipitation avec laquelle elles ont été conçues et exécutées.

M. Reisse, bien qu'amateur, est de race d'artiste. Il est le beau-frère de M. Diez, ce gracieux peintre qui a fait le meilleur portrait de cette sainte femme ayant eu nom sur la terre Louise-Marie d'Orléans, reine des Belges. J. A. L.

LA PRÉDICATION AU DÉSERT,

PAR M. DELL'ACQUA.

Presque tous les journaux ont passé sous silence une peinture assez remarquable qui a été exposée il y a quelques semaines dans la *rotonde du Jardin botanique*. C'était le désert dans le désert. Non-seulement les journaux avaient annoncé cela comme ils annoncent un incendie ou la mort d'un veau à deux têtes, sans commentaires, sans invitation pressante; mais, de plus, *la Société du Jardin botanique* avait trouvé plaisant d'imposer les visiteurs d'une aumône de 30 centimes, comme lorsqu'on va voir les melons qu'elle a obtenus dans les serres. On n'est pas plus ingénieux à éloigner le public. Il est très-facheux que M. Dell' Acqua n'ait pas songé à demander à une *Société* quelconque, voire même à la direction du Musée, la permission d'exposer son tableau dans un endroit convenable où il n'eût pas reçu la lumière de tous les côtés à la fois.

Quoi qu'il en soit, ce début — car c'est le premier tableau important de l'artiste, — annonce de grandes facultés : composition sage, ordonnance bien entendue, détails charmants. La couleur seule était la partie faible de l'œuvre, bien que le peintre l'ait tenue dans un système gris, pour se rapprocher de l'idée qui lui a paru nécessiter cette teinte harmonique. Sans doute, il est utile de coordonner et de raisonner toutes choses dans un tableau, mais la question est de savoir si l'on doit subordonner la couleur au sujet. Les grands coloristes n'ont pas pensé ainsi, et M. Dell' Acqua doit le savoir mieux que personne, lui qui est élève de l'Académie de Venise et qui a eu devant les yeux de si puissants et de si excellents modèles dans les anciens peintres de cette école. On doit reconnaître dans l'art un fait qui est matériel si l'on veut, mais qui existe cependant : c'est que la couleur séduit tout d'abord les yeux; et quand les yeux sont satisfaits, en peinture comme en amour, le cœur et l'esprit sont bien près d'être charmés. Diderot l'a dit avec raison dans ses *Petites idées sur la couleur* : « Un demi-connaisseur passera sans s'arrêter devant un chef-d'œuvre de dessin, d'expression, de composition; *l'œil n'a jamais négligé un coloriste.* » Voilà pourquoi j'ai demandé à M. Dell' Acqua s'il croyait bien nécessaire de subordonner la couleur à l'idée. Quant à moi, je ne le crois pas, bien que je ne sois pas très-partisan des tableaux sans idées.

Nous avons remarqué, dans la *Prédication de saint Jean*, des qualités de dessin importantes et telles, même, que l'on n'est pas habitué à en rencontrer dans les tableaux de nos jeunes artistes; les qualités d'exécution sont non moins grandes, et nous avons vu avec plaisir ces expressions cherchées, ce modelé plus ferme, plus étudié, en un mot, une réaction très-heureuse vers des tendances plus magistrales. La physionomie de ce tableau ressort du ponsif des compositions ordinaires, et pour un jeune homme qui débute dans la carrière, c'est une très-belle préface à mettre en tête de ses œuvres.

Le tableau de M. Dell' Acqua est destiné à l'église grecque de Trieste, patrie du peintre. Un second tableau de même dimension lui est commandé; espérons que cette fois M. Dell' Acqua saura faire concorder les exigences de ses promesses avec nos expositions publiques; sa réputation ne pourra qu'y gagner et se consolider.

(*) Nous espérons pouvoir donner à nos lecteurs un dessin spécimen de l'une de ces pièces remarquables.

VENTE DE LA GALERIE DE TABLEAUX

DE S. A. R. MONSEIGNEUR LE DUC D'ORLÉANS.

Les décrets du 22 janvier dernier avaient fixé à un an le délai pendant lequel la famille royale d'Orléans était tenue de vendre tous les biens meubles et immeubles qu'elle possédait sur le sol de la France. Depuis quelques jours, les petits-neveux de Louis XVI n'ont plus même un coin de terre dans ce beau pays qu'ils ont servi de leur épée au temps de leur grandeur, et toujours aimé au temps de l'ingratitude et de l'adversité.

C'est en vertu de ces décrets, dont le terme fatal expirait le 22 janvier, que les tableaux et les objets d'art composant la galerie de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans ont été vendus. L'exposition publique dans la salle de la rue des Jeûneurs à Paris a commencé le 12, et la vente le 18. Elle a duré quatre jours.

Si le duc d'Orléans, en maintes circonstances, avait fait ses preuves sur cette terre d'Afrique où il aimait à partager les travaux et les gloires de notre jeune armée, il avait aussi le goût et l'intelligence des arts, et l'on sait avec quel empressement et quel délicatesse il savait honorer le mérite et lui prêter cet appui qui est une récompense aussi bien qu'un encouragement.

C'était l'expression de sa pensée tournée vers le beau et le bien, le noble et doux penchant de son cœur, qui voyait dans l'épanouissement des arts une splendeur nouvelle pour la patrie, et le temps qu'il dérobait aux soins de la guerre, aux travaux que lui inspirait sa haute destinée, sitôt brisée, hélas! il aimait à le consacrer à ces purs loisirs de l'intelligence, à ces magnifiques délassements de l'esprit.

Peut-être, chose triste à dire! les arts et les artistes n'ont-ils pas eu pour ce jeune homme, pour ce vaillant soldat, la reconnaissance qu'il méritait à un si haut titre; peut-être même l'ingratitude chez quelques-uns, l'oubli chez beaucoup, ont-ils payé les services si noblement rendus, le patronage si dignement accordé! Mais les choses de ce monde vont ainsi, et S. A. R. Mgr le duc de Montpensier, qui semblait avoir recueilli dans l'héritage de son frère cet amour de l'art, ce goût des belles œuvres, l'inquiétude et la recherche aimable et patiente des productions de l'esprit, en sait quelque chose, lui aussi!

A peine le trône est-il tombé au milieu de la surprise et de l'épouvante, à peine la famille a-t-elle été dispersée, ô douleur! aux quatre vents du monde par la tempête et les rugissements d'une foule stupide, que déjà ceux-là mêmes qu'ils ont le plus aimés les renient!

Mais qu'importe! l'ingratitude elle-même a sa durée, et le bruit des révolutions apaisé, l'heure de la justice sonnera. Ces palais embellis et restaurés, ces mille combats auxquels ils ont mêlé leur jeunesse et leur courage, ces dépouilles du grand empereur ramenées au travers de l'Océan et au milieu des inquiétudes de l'Europe, attentive aux menaces de la guerre; ces souvenirs qui vont de la citadelle d'Anvers aux Portes de Fer, diront assez ce qu'ils ont fait et ce qu'ils eussent été si la main de Dieu n'eût brisé l'arbre dans sa tige.

La galerie des tableaux de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans n'était pas nombreuse, mais elle était précieuse, surtout par le choix et l'importance des morceaux. Elle se composait de cinquante-neuf articles seulement; mais on peut dire hardiment qu'il n'est point de collection moderne qui lui soit comparable pour la beauté des sujets et la valeur historique des tableaux.

Tous les artistes les plus célèbres y étaient représentés par quel-

qu'une de leurs meilleures productions; ne suffit-il pas de nommer MM. Ingres, Delacroix, Decamps, Isabey, Gudin, Marilhat, Camille Roqueplan, Meissonnier, Lehmann, Corot, Granet, Jadin, Ary Scheffer, Adolphe Leleux, Louis Boulanger, Robert Fleury, Cabat, les deux Johannot, Paul Delaroche, Flers? C'était une galerie que le duc d'Orléans enrichissait chaque année, pour que son jeune fils puisât de bonne heure dans la vue de ces merveilles savamment et pieusement recueillies, le goût et la science des belles œuvres. Elles vont être dispersées maintenant, et l'Europe se partagera les dépouilles de ce musée royal des gloires contemporaines.

On nous permettra bien, maintenant de parler de quelques-uns de ces tableaux célèbres entre tous.

Si la perle de la galerie de Mgr le duc d'Orléans est la *Stratonice* de M. Ingres, le morceau capital, la toile miraculeuse, le chef-d'œuvre, allions-nous dire, est la *bataille des Cimbres* de M. Decamps.

Autour de ces deux compositions sans rivales viennent se grouper la *Mort du duc de Guise*, par M. Paul Delaroche, l'*OEdipe* de M. Ingres, un *Paysage* de Marilhat, le *Giaour et la Médora* de M. Ary Scheffer, un *Antiquaire* de M. Camille Roqueplan, l'*Assassinat de l'évêque de Liége*, trois autres toiles de M. Eugène Delacroix, et bien d'autres d'une valeur incontestable.

On a tout dit sur la *Stratonice* de M. Ingres. C'est de tous les tableaux de ce maître, celui où les qualités qui lui sont personnelles éclatent avec le plus de richesse et d'harmonie : la pureté et la haute expression du dessin, la délicatesse des détails, la noblesse de la conception, la largeur antique du style. Tout le monde connaît cette idéale et chaste figure de Stratonice, si noblement drapée dans ses longs vêtements. Elle restera comme l'expression la plus complète de ce talent sobre et sévère.

Une autre composition du même peintre, l'*OEdipe consultant le Sphinx*, mais plus vaste, se recommande aussi par d'excellentes qualités, par la rare pureté des lignes et la fermeté du dessin.

Quant à la *Bataille des Cimbres*, de M. Decamps, c'est un de ces tableaux devant lesquels l'imagination étonnée admire encore et se tait.

La toile a 1 mètre 26 centimètres de largeur. Dans cet étroit espace, Decamps a entassé une armée de cent mille combattants : — que dis-je? une armée, c'est une foule, une nation en déroute, tout un peuple frappé d'épouvante et dispersé comme une poudre sous le choc des légions romaines. Partout, et de tous côtés, les Cimbres combattent et fuient en désordre ; leurs flots confus se heurtent et se précipitent; la mêlée est terrible et sanglante ; c'est un entassement de soldats ivres de rage et de désespoir, une horrible étreinte d'hommes à demi nus qui cherchent la mort ou la donnent; et, dans cette confusion, des chars traînés par des bœufs qui se ruent au plus épais de la foule ; des cavaliers lancés au galop qui plongent dans les rangs poudreux des barbares, des femmes saisies de terreur, qui lèvent leurs enfants vers le ciel ; des lances pressées comme des épis, des luttes de guerriers renversés dans le sang, et, au loin, des colonnes de fugitifs qui s'éparpillent vers l'horizon.

Si les détails de la bataille sont terribles, l'ensemble en est saisissant.

Et quelle arène a cette agonie suprême de Cimbres broyés par l'épée de Marius? Un paysage aride et brûlé, un sol tourmenté, rocailleux, que coupent des ravins et que déchirent des collines sans végétation, des plans fauves qui fuient vers un horizon sauvage et sans limites. Un camp sur la gauche, un camp abandonné au centre, et au loin une ville dressant ses remparts confus, et plus loin encore des campagnes qui s'enfoncent dans l'espace et semblent échapper au regard ; un cercle de collines violettes ferme ce paysage, mais à quelle distance! L'aile d'un oiseau se fatiguerait à les atteindre.

Le ciel est orageux et lourd; de pesants nuages en voilent la surface sur le premier plan ; — plus loin, l'azur reparaît, coupé çà et là de nuées fauves, d'où s'échappe une lumière incertaine. La même clarté baigne la terre et le ciel ; harmonie étrange, dont tous ceux qui ont parcouru les campagnes de la Provence connaissent la vérité.

C'est l'infini dans un pan de toile.

On regarde ce tableau, d'un faire si hardi, d'un coloris si puissant, on le regarde encore; on le quitte, on y revient ; on l'étudie dans toutes ses parties, et on ne se lasse pas d'en admirer la force, l'énergie, l'expression.

Decamps n'eût-il jamais rien fait que la *Bataille des Cimbres*, qu'il serait encore un grand peintre.

La galerie de Mgr le duc d'Orléans comptait, en outre, deux œuvres de ce puissant artiste : *Joseph vendu par ses frères* et *Samson tuant les Philistins avec une mâchoire d'âne.*

Les Arabes vont partir, déjà les chameaux se lèvent et tournent leur tête inquiète vers le désert ; le groupe des fils de Jacob livre l'enfant, qui courbe le front, prêt à suivre ses maîtres inconnus. Le soir va venir, une lumière jaune comme l'or éclaire le paysage, le ciel est d'un bleu d'opale, clair-semé de nuages d'un blanc laiteux ; la scène est large, simple et d'un effet puissant. C'est une page de la Bible, une des plus émouvantes, traduite par un pinceau intelligent.

Le Samson a quelque chose, dans un cadre plus resserré, de la fougue et de l'audace qui caractérisent à un si haut degré la *Bataille des Cimbres*. Samson est nu ; il tient des deux mains la terrible mâchoire dont il s'est fait une arme dans sa colère. Il charge les Philistins et les disperse autour de lui. Leur troupe décimée fuit de toutes parts, jonchant de morts une plaine sauvage où le ciel implacable de la Judée calcine la pierre et dessèche la terre. Au flanc d'une colline escarpée s'ouvre la grotte où l'indomptable Juif abrite son sommeil.

Mgr le duc d'Orléans n'avait de Marilhat qu'un tableau, un seul, son premier tableau, celui qui fonda la réputation de cet artiste, sitôt enlevé à la France par la mort jalouse. Ce tableau est un paysage oriental, une mosquée avec des palmiers, rien de plus. Mais quelle mélancolie et quel coloris dans cette toile, la plus grande peut-être de toutes celles que Marilhat a signées de son nom.

M. Eugène Delacroix est compris dans cette collection pour cinq tableaux : le *Massacre de l'évêque de Liége*, épisode tirée de Quentin Durward, *un Intérieur de couvent*, *Hamlet et le fossoyeur*, *le prisonnier de Chillon*, *un Arabe près d'un tombeau.*

La gravure a popularisé le premier de ces tableaux, où brillent dans toute leur originalité les qualités hardies de ce talent si vif et si varié. Mais la plus remarquable peut-être de ces cinq toiles est l'*Intérieur de couvent*, où des effets de lumière tombant sur une procession de moines, ont été ménagés avec un art et une vérité qui rappellent, en la dépassant, la manière de Granet.

On peut voir de M. Meissonnier une de ses premières productions, le *Moribond*, et de M. Camille Roqueplan, deux charmantes compositions, l'*Antiquaire* et le *Lion amoureux.*

Je ne dois pas oublier la *Françoise de Rimini*, le *Christ consolateur*, le *Giaour et la Médora* de M. Ary Scheffer ; ce sont quatre tableaux du premier ordre, la *Françoise de Rimini* surtout, dont il est impossible de ne pas garder le souvenir, pour si peu qu'on l'ait vue.

Mais ce n'est pas tout : à cette galerie, si riche et si précieuse, viennent s'ajouter des objets d'art, des meubles, des tentures, cent richesses lentement amassées, et pour lesquelles Mgr le duc d'Orléans avait demandé aux artistes les plus fameux leurs meilleures inspirations.

Entre autres richesses qui sont dispersées, il faut citer un surtout de table exécuté sur les dessins de Chenevard et modelé par Klagmann et Fratin.

Ce surtout en bronze doré est une merveille ; il a coûté plus de 80.000 francs, et dans cette somme la matière n'entre pas pour plus de 20,000 francs. Les groupes de chasse sont de Barye, les figures de Pradier, et le tout a été fondu à cire perdue.

L'art ne peut pas aller plus loin, ni pour la composition, ni pour l'exécution.

Un trait pris entre mille prouvera jusqu'à quel point les artistes à qui ces travaux étaient confiés portaient l'amour de leur art, et quel soin ils mettaient à la main d'œuvre.

Une grande pièce avait été fondue à cire perdue sur un modèle fourni par Barye : c'était une chasse à l'élan ; un accident arriva pendant la fonte, et, pour le réparer, on dut songer à pratiquer une soudure au cou de l'une des figures qui composaient le groupe principal. Ce n'était rien, mais la perfection de l'œuvre rêvée par Barye n'était pas atteinte ; il prit le bronze et le jeta dans la fonte, et détruisit en quelques secondes le fruit d'un travail de six mois.

Le lendemain, Barye recommençait un nouveau modèle.

Mais aussi quel résultat et quelle merveille! Chaque groupe, chaque figure, chaque fleur, chacun des animaux qui composent les divers sujets de chasse, les cavaliers, les natures mortes, tout a sa valeur et son mérite, tout porte l'empreinte d'un talent excité par l'émulation ! On peut dire que chaque personnage pris à part est une œuvre d'art.

La vente comprenait encore un service de dessert de quarante-huit pièces : c'est une des plus ravissantes choses qui se puissent voir ; toutes les pièces de ce service ont été composées et exécutées par Klagmann.

Parmi les curiosités qui sont aujourd'hui dispersées, je citerai deux grands et beaux vases en porcelaine de Chine, sur socles en marbre Portor ; quatre meubles buffets en marqueterie d'écaille et de bronze doré et ciselé, imitation de Boule, avec dessus de marbre rubanné des Pyrénées ; une commode de Boule, à quatre tiroirs, avec dessus en écaille incrustés, poignées, serrures et pieds en cuivre ciselé et doré ; un médaillier en ébène, avec incrustations en pierres de Florence ; une tenture de brocart de MM. Grand, de Lyon, exécutée sur les dessins de M. Guestel.

Et maintenant, faut-il compter les vases de porcelaine de Sèvres, les gaines de Boule, les faïences de Bernard de Palissy, les caisses à fleurs de Burgos, les coupes en porphyre et tant d'autres curiosités qui étaient, il y a peu d'années encore, l'ornement des demeures royales?

Mais alors que Chantilly est vendu, quand les forêts ont été livrées à qui a voulu payer leurs chênes séculaires, quand tous ces

châteaux, naguère encore le domaine d'une famille qui s'était dévouée au service du pays, ont vu leurs maîtres proscrits, ces derniers souvenirs d'un prince mort dans sa jeunesse et sa force ne devaient-ils pas être dispersés à leur tour!

Où êtes-vous, cavaliers de bronze ciselés par Fenchères, Pradier, Gayrard, Eugène Lami et Antonin Moyne? Où sont-elles ces chasses de Jadin si vives et si alertes? Et la marine de Gudin, vers quel château d'Angleterre ou d'Allemagne a-t-elle porté ses flots et ses rivages? Et les deux paysages de Corot, si frais, si doux à l'œil, quelle résidence les possède? Sur quelle tenture de France ou d'Italie la courtisane de Bonnington sourit-elle au jeune page qui la poursuit?

Une révolution a dit aux enfants de l'un des plus grands monarques modernes :

Vous étiez des princes, vous serez des proscrits! Ce luxe intelligent dont votre royal père aimait à vous entourer, il a fallu vous en défaire! vous avez perdu le droit d'être Français, perdez encore jusqu'au souvenir de la France! Votre jeunesse et votre exil ne comportent plus de ces splendeurs!

Où la loi parle, il faut obéir! Les terres sont morcelées, les tableaux sont dispersés aussi. Maintenant, que l'Angleterre et la Russie, l'Allemagne et l'Italie se partagent l'héritage du prince royal de France.

La galerie de S. A. R. le duc d'Orléans a été vendue à la criée!

Qui l'eût dit le jour où il revenait triomphant des Portes de Fer, le jour où le duc de Nemours prenait Constantine, le jour où le duc d'Aumale tombait comme la foudre sur la Smala d'Abd-el-Kader, le jour où le prince de Joinville ramenait pieusement de Sainte-Hélène les cendres de Napoléon?...

Résumé de la vente, avec le prix des tableaux et le nom des acquéreurs.

DÉSIGNATION DES OBJETS.	NOMS DES ARTISTES.	PRIX auquel ils ont été VENDUS.	NOMS DES ACQUÉREURS.
La Stratonice (tableau peint à Rome), de 1834 à 1841 (*)	Ingres.	63,000	M. le prince Anatole Demidoff.
La mort du duc de Guise	Delaroche	52,500	M. S. A. le duc d'Aumale.
Le Christ consolateur	Scheffer	52,500	Musée de Rotterdam.
Françoise de Rimini (gravé par Calamatta).	Idem.	43,600	M. Vastapani de Bordeaux.
Joseph vendu par ses frères.	Decamps.	37,000	M. le docteur Véron.
L'antiquaire	Roqueplan	30,000	M. le duc de Galiera.
La bataille des Cimbres (**)	Decamps.	28,000	M. Vastapani.
Le Giaour	Scheffer	23,500	M. Pescatore.
Samson combattant les Philistins	Decamps.	20,500	M. le prince Demidoff.
Medora	Scheffer	19,500	M. Benoît Fould.
Le lion amoureux	Roqueplan	15,500	M. le marquis d'Hertfort.
Quatre tableaux de chasse faisant pendant	Jadin.	17,000	M. de Vatry.
OEdipe consultant le Sphynx	Ingres	12,500	M. le comte Duchâtel.
Le page et la courtisane.	Bonnington	8,200	M. le marquis d'Hertfort.
Jeanne d'Arc conduite au bûcher.	Scheffer	8,155	M. Delahaye.
L'angélus dans la campagne de Rome	Bodimer	7,800	M. Larevellière-Lepaux (Musée d'Angers).
Alchimiste dans son laboratoire	Isabey	7,700	M. Goupil.
Vue du Tréport (marine)	Gudin	7,200	M. Royer.
Mosquée dite de la Basse-Égypte	Marilhat.	6,600	M. le prince Demidoff.
Hamlet et le fossoyeur	Delacroix	6,300	M. Cottier, banquier.
La fille de Jephté	H. Lehman.	5,000	M. Jules Lesseps.
Assassinat de l'évêque de Liége	E. Delacroix	4,800	M. Villot.
Le prisonnier de Chillon	Idem.	4,700	M. Moreau.
Michel-Ange soignant son domestique malade.	Robert-Fleury.	4,500	M. le prince Demidoff.
Le moribond, toile de 21 centimètres de haut sur 16 de large.	Meissonnier.	4,100	M. Lamme, directeur du musée de Rotterdam.
Le médecin de campagne, dit de Normandie, sur panneau.	De la Berge.	4,000	
Le chemin de Narni.	Cabat.	3,200	M. le comte Duchâtel.
Intérieur d'un couvent, l'amende honorable	E Delacroix.	3,105	M. Van Isaker.
Le lac de Narni	Cabat.	2,500	
Le jardin Beaujon	Idem.	2,300	
Vue d'Italie, soleil levant	Corot.	2,200	
Arabe près d'un tombeau	E. Delacroix	2,150	M. Gambard de Londres.
Mort de Duguesclin	Tony-Johannot.	2,100	M. le prince Demidoff.
Danse bretonne	A. Leleux	1,950	M. Goupil.
Intérieur d'un cloître, Abeilard recevant une lettre d'Héloïse		1,750	M. le duc de Galiera.
Vaches à l'abreuvoir.	Jadin.	1,750	M. Henri Paul.
Pacages en Normandie	Flers	1,720	
Quatre victoires déroulant une tapiss. représ. le tomb. de Ste-Hélène	Gerard	1,680	Le musée du Louvre.
L'ange et le fils de Tobie	Cabat.	1,500	
Vue prise dans la forêt de Compiègne	Paul Huet	1,500	M. Delicourt.
La duchesse d'Orléans lisant le bulletin de la bataille d'Austerlitz	Johannot.	1,300	M. le marquis d'Hertfort.
Vue de Provence	Jadin.	1,130	M. Gambard.
La tentation de saint Antoine	Brune.	1,120	M. le duc de Trevise.
La campagne de Rome	Aligny	1 000	M. Gambard.
L'île de Capri	Corot.	700	M. Delanoue.
Forêt de Compiègne	Rousseau	910	
La mort du Corrége.	Tassaërt.	870	
Paysage italien	Paul Huet	815	M. Henri Paul.
La Samaritaine	Aligny.	750	M. Chardon-Lagache.
L'embouchure de la Seine.	Paul Huet	665	M. Delicourt.
Vue du château d'Eu.	Idem.	600	M. Gambard de Londres.
Marine	Lepoittevin.	565	M. Scribe.
Paysage, fête d'Italie	Bellel.	380	M. Goupil.
Dernière scène de Lucrèce Borgia, aquarelle	Boulanger	280	M. Gambard.
Le lévrier	Mme d'Aton.	250	M. Chardon-Lagache.
Le *surtout*, sculpté par Barye, Pradier, Klagman, Antonin Moyne		152,788	A cent personnes diverses.

(*) On assure que M. le comte de Nieuwerkerke, Directeur des Musées impériaux, avait donné commission jusqu'à 50,000 francs pour le Musée du Louvre.

(**) Ce tableau avait appartenu, dans le principe, à M. Étienne Arago, ancien Directeur général des postes sous le Gouvernement Provisoire de 1848. — Il l'avait payé, 4,500 francs en 1833 et lui-même l'avait commandé à Decamps à cette époque.

Nous empruntons à la *Correspondance de l'Indépendance belge*, quelques notes complétant ce que nous avons dit de la vente des tableaux du duc d'Orléans. Tout ce qui s'attache à cette noble et grande infortune intéresse vivement.

Un fait a dominé cette vente, c'est que l'or que ce jeune prince avait prodigué en encouragements aux beaux-arts était, en fin de compte, un placement de beaucoup plus avantageux, — et cela soit dit au point de vue matériellement rigoureux de l'arithmétique commerciale, — que les sommes immobilisées en constructions, en fermes, en forêts, par le roi Louis-Philippe, son père, cet intelligent administrateur de ses domaines !

Ainsi, tandis qu'il n'est pas une seule des belles propriétés dont ce prince avait, depuis 1814, agrandi sa fortune patrimoniale, sur laquelle ses enfants n'aient perdu des sommes considérables, les circonstances à la vérité complices, la collection de monseigneur le duc d'Orléans, payée moins de cent cinquante mille francs, atteignait aux enchères publiques le chiffre énorme d'un demi-million !

Ainsi, le capital s'était quadruplé en quelques années. Et nous ne parlons pas ici des avantages qu'en avait recueillis le jeune prince, soit au point de vue de ses jouissances personnelles, soit au profit de sa popularité. Les quatre tableaux de M. Ary Scheffer ont, à eux seuls, couvert le prix d'achat de tout ce petit musée de salon, formé des œuvres capitales de chacun des noms appelés à en faire partie. C'est qu'aussi le duc d'Orléans n'était pas seulement un protecteur bienveillant, c'était, en outre, un protecteur éclairé des arts, si bien que là où tombait son or, le talent encouragé avait de grandes chances de devenir du génie.

Nous avons pu recueillir quelques anecdotes sur divers incidents relatifs soit à ces tableaux en général, soit à leur vente si retentissante, et nous les résumons ici.

Le *Samson combattant les Philistins* avait été commandé à M. Decamps par un officier attaché à S. M. le roi des Pays-Bas. Le tableau terminé, l'artiste l'expédie. Mais divers incidents amènent de l'hésitation dans la prise de livraison, et M. Decamps fait revenir son tableau, et cherche un autre acquéreur. Il l'offre au duc d'Orléans pour 5,000 fr. Le duc accepte le tableau, et le paye 10,000 fr. A la vente de l'autre jour, il a atteint 20,500 fr. pour le prince Demidoff. Le talent de Decamps, comme celui de tous les novateurs, a eu à percer son aube de brouillards avant de rayonner jusqu'aux yeux de la foule. Ce fut M. Ricourt, alors directeur de *l'Artiste*, qui fut son Leverrier ; seulement, il n'eut pas le charlatanisme d'avoir voulu le deviner par l'algèbre, après l'avoir bien positivement reconnu par les yeux. M. Ricourt proclama tout simplement que la *Bataille des Cimbres* était la révélation d'un grand peintre, et pour preuve de sa conviction experte, il acheta le tableau. Cette toile, ainsi vendue 4,500 fr. en 1833, et cédée deux ans plus tard au prix de 5,000 fr. à M. Etienne Arago, vient d'être vendue 28,000 fr. sans les frais. On dit que son acquéreur cherche à s'en défaire. La *Bataille des Cimbres* n'est pas précisément un chef-d'œuvre, — mais c'est un tour de force.

Le seul tableau qui soit resté au-dessous de la valeur que lui semblait devoir faire acquérir le nom de son illustre auteur, c'est l'*OEdipe*. La première mise à prix de 10,000 francs a dû être réduite à 6,000, et d'enchère en enchère le tableau est revenu à 12,500 fr., pour M. le comte Duchatel. Et encore cette crue se fit-elle si molement, qu'elle indigna un jeune lycéen, amateur précoce des beaux-arts. Le commissaire priseur ayant vainement cherché à obtenir une enchère sur les dix mille francs de la première mise à prix, notre jeune homme se tint à quatre pour ne pas crier onze mille.

— Et j'aurais payé de grand cœur ! dit M. le duc de Broglie, auquel son fils raconta ce qu'il avait failli faire. M. Ingres est allé avec la personne qu'il a récemment épousée, visiter l'exposition qu'on fit de tous ces tableaux quelques jours avant la vente. M. Ary Scheffer, ordonnateur de l'exposition (presque tous les tableaux étaient, depuis 1848, en dépôt chez lui), M. A. Scheffer, dis-je, avait fait les honneurs de la salle à la *Stratonice*. M. Ingres marcha droit à son œuvre qu'il n'avait pas revue depuis de longues années, et se faisant un abat-jour de sa main, il se mit à la contempler avec une curiosité qui ne tarda pas à devenir de l'émotion. Et tombant bientôt dans une sorte de rêverie extatique, on entendit ses lèvres murmurer cette exclamation : « C'est vraiment beau !... Comme ce jeune homme a chaud dans ce lit ! pourtant là... là... je sens quelque chose à refaire ! »

C'est qu'un danger a plus d'une fois menacé ce tableau. M. Ingres, dans son amour de la perfection, n'est jamais complétement satisfait de ses œuvres, et il rêve de les retoucher sans cesse. De cette façon le tableau rendu par un propriétaire qui aurait le tort de se laisser persuader, pourrait rester dans l'atelier de longues années, à attendre d'imaginaires perfections ! Mme la duchesse d'Orléans, souvent sollicitée par l'illustre et trop difficile artiste, avait bien devine le péril, et avait refusé de se séparer de l'œuvre. — La *Stratonice* à été l'objet des plus vifs débats de cette vente. Le prince Demidoff en avait ordonné l'achat. C'était M. Raffet, le peintre de batailles, qui était chargé de mettre les enchères. Dès que M. Raffet se fut aperçu qu'il avait pour concurrent le musée du Louvre, il s'anima d'une telle verve que la place lui resta bientôt, et quand je dis la place, c'est la victoire qu'il faut dire, — et la victoire, c'était nécessairement le tableau. « Raffet, — nous dit un de ses amis, — y allait comme au feu, l'œil brillant, le geste impérieux ; il ne surenchérissait pas, il commandait ; on eût dit le voir à la tête de sa compagnie civique ! Raffet, enfin, peint par Charlet ! »

Mais à propos de tableaux et de M. Demidoff, pourquoi s'obstine-t-on à l'appeler *comte*, lorsqu'il est *prince*, et comment se fait-il qu'il n'y ait jamais trace, dans les désignations qu'on fait de lui, de son titre de *membre de l'Institut*, dont il aime à se parer par un orgueil qui nous honore ?

On croyait que l'illustre boyard avait voulu acheter la *Françoise de Rimini* de A. Scheffer. L'artiste qui a, récemment, reçu du prince une importante commande, lui avait même proposé d'annuler celle-ci et de la remplacer par l'achat. M. Demidoff s'empressa de prévenir M. Scheffer que s'il acquérait la *Françoise de Rimini*, il n'en tenait que davantage encore à lui poser en pendant un second chef-d'œuvre du maître.

L'*Angelus* de la campagne de Rome de M. Bodimer, a été acheté (7,800 fr.) par le petit-fils de M. Larevellière-Lépaux, qui en a fait don au musée d'Angers, ville natale du peintre. Le donateur dont la générosité est d'autant plus honorable que sa fortune n'est pas aussi considérable que ces riches offrandes pourraient le faire supposer, avait déjà fait présent à cet établissement du portrait de son célèbre aïeul, peint par David.

Au reste, cette ville d'Angers est singulièrement favorisée par les largesses. On sait que M. Orfila, qui vient de partager une somme de 121,000 francs entre divers établissements de la capitale, offrit, il y a quelque temps, à la ville d'Angers un magnifique musée anatomique, et qu'il poussa le soin jusqu'à l'expédition franche de port. On ignore si le conseil municipal de cette ville a bien saisi l'action pourtant si évidente de M. Orfila, car l'accusé de réception manque encore à l'envoi. Au reste, ces silences ingrats semblent familiers aux conseils municipaux des provinces, et M. Orfila semble de son côté voué à en être victime, car le même procédé l'a frappé de la part d'une grande ville de l'Ouest, à laquelle il a fait don de ses tables anatomiques en bronze. — Revenons aux tableaux.

La mort du duc de Guise était par avance désignée comme devant rester à la famille d'Orléans. On sait en effet que M. le duc d'Aumale, héritier de la maison princière de Lorraine dont les ducs de Guise étaient la branche aînée, achète tout ce qui, dans le domaine des arts et des lettres, se rattache à l'histoire de cette illustre maison, dont le château d'Eu était l'un des principaux domaines. La belle toile de Delaroche ne pouvait donc manquer de faire retour au jeune prince si soigneux de l'illustration de ses ancêtres, dont il se fait à cette heure le patient historien.

Un dernier mot. Tout œil indépendant et sincère qui a pu examiner cette collection si remarquable dans ses limites, et si déplorablement dispersée aux quatre vents des orages de la politique, n'a pu manquer de remarquer sa signification au point de vue du mouvement des idées. Lorsque le prince royal la formait, la France était dans toute la fureur des idées rétrogrades classiques et académiques, luttant contre l'invasion de l'émancipation artistique et littéraire appelée romantisme. C'était alors que les auteurs d'une foule de *Britannicus*, de *Germanicus* et autres machines de cette espèce, barricadaient les portes de l'Académie devant M. Victor Hugo. Le pinceau répondait à la plume, et l'Institut opposait ses portiques grecs abritant des rhéteurs en épitoges, aux voûtes ogivales toutes peuplées des scènes de l'ardent moyen âge. Or, la révolution n'était pas seulement dans les sujets choisis par l'art, elle était aussi et même surtout dans l'interprétation, dans le faire. C'étaient à la fois le fond et la forme qu'on renovait, et comme l'empire des idées est envahisseur, absorbant, infatigable, il était aisé de prévoir que la politique ne serait pas épargnée dans le mouvement général qui sourdait dans toutes les consciences et dans les esprits généreux...

Le prince royal donnait donc déjà la mesure de ses tendances. Aux progrès désirés d'une politique dont il n'était pas encore maître, il substituait, faute de mieux, ses sympathies pour les réformes artistiques qui en étaient les précurseurs. L'école du mouvement reçut à la fois son or et l'éclat de son patronage. Et c'est ainsi que lorsque l'Institut en fureur proscrivait du Salon la jeune école, le duc d'Orléans en achetait aussitôt les œuvres les plus significatives pour les placer dans ses salons ! Ne pas rendre cet hommage à l'infortuné duc chef de sa génération, et autour duquel devaient se grouper un jour tant de jeunes princes animés de tous les instincts généreux et ardemment épris de la patrie, serait injustice envers l'homme mort, — ingratitude envers les siens vivant dans l'exil, tandis que la place publique voit vendre ces derniers débris de leurs

Imp. des Beaux Arts 23 Passage

meubles échappés au saccage d'une populace qui avait commencé par passer par leurs caves !

Hâtons-nous de dire, le fait mérite cette mention aujourd'hui, que la plupart de ces meubles, dont la vente a suivi celle des tableaux, ont été achetés, et, plus qu'achetés, disputés, par d'anciens serviteurs de la famille d'Orléans, par des amis des princes, et que les brocanteurs, enfin, n'étaleront pas ces débris, semés sous les pas des plus injustes fureurs, parmi les bric-à-brac vulgaires.

LE CALABRESE.

II. — AU PALAIS BALBINI.

(*Suite. — Voir feuille 13.*)

Sténia ouvrit le coffret qui renfermait tous ses bijoux ; en effet, il y manquait un collier composé de ces petits coquillages qui imitent la nacre de perle, et qu'on trouve si communément à Venise.

Cette lettre produisit une vive impression sur la signora Scalletti, elle en demeura toute rêveuse pendant plusieurs jours ; mais bientôt sa mélancolie se dissipa, et son beau visage reprit son air habituel de calme profond et de fière indépendance.

A peine arrivé à Venise, le *Calabrese* se fit présenter au palais Balbini par Joachim qu'il avait connu à Bologne dans l'atelier de Guerchin, son maître. C'était une fâcheuse recommandation près de Sténia, dont Joachim était l'un des plus cruels ennemis. Cependant la jeune fille le reçut avec une distinction toute particulière. L'ardent Calabrais laissa bientôt percer la passion profonde que lui avait inspirée la belle signora, et, pour la première fois, celle-ci parut sensible à ces hommages que jusqu'alors elle avait vus d'un œil si dédaigneux. Enfin la préférence qu'elle lui accordait sur tous ses rivaux devint si éclatante, que chacun crut pouvoir hardiment prophétiser l'union prochaine de ces deux destinées que rapprochait d'ailleurs une certaine analogie.

Cependant, à l'époque où nous sommes arrivés de notre récit, Mathias Préti était toujours dans le doute des véritables sentiments de Sténia, ainsi qu'on l'a pu voir par sa conversation avec Joachim.

Quelques instants après avoir corrigé l'insolence de Jacopo, le Calabrais rentrait au palais Balbini, accompagné de son ami. Il y trouva réuni tout ce que Venise avait d'hommes distingués, tout ce qu'elle possédait de femmes jeunes et belles ; car la signora Scalletti donnait ce jour-là une de ces fêtes splendides, dont la magnificence était pour la ville entière une inexplicable énigme. Lorsqu'il parut, tous les yeux se portèrent sur lui, les regards se rembrunirent, et les hommes se mirent à causer par groupes ; le *Calabrese* passa au milieu d'eux, la tête haute, la démarche altière, le regard dédaigneux, et s'en fut droit à Sténia, dont l'œil noir trahit vivement la joie qu'elle éprouvait en ce moment.

— Il est tard, signor Mathias, lui dit-elle à voix basse, j'avais peur de ne pas vous voir.

— Vous aviez peur, signora, balbutia Préti d'une voix troublée.

— Oui, car j'ai à vous parler ce soir sans témoins. Et elle s'éloigna brusquement, le laissant étourdi de surprise et de bonheur.

Joachim s'étant éloigné de son ami par discrétion, il revint à lui.

— Mathias, lui dit-il, as-tu remarqué la singulière expression de tous les visages qui nous entourent ?

— J'y vois, comme de coutume, la haine et la peur : tous ces hommes sont mes rivaux, tous me détestent à cause de la faveur où ils me croient près de la signora, et nul n'ose me le dire. Qu'y a-t-il là de si inquiétant ?

— Regarde-les plus attentivement, Mathias, et dis-moi si, sur ces masques hypocrites et lâches, tu ne vois pas percer l'insolence et l'ironie ? dis-moi si, au fond de ces yeux habitués à se baisser sous ton regard, tu ne distingues pas la soif du sang et l'ardeur de la vengeance ?

— Peut-être as-tu raison ; mais, va, quelle que soit la haine qui les anime contre moi, ils écouteront toujours la prudente conseillère qui les a guidés jusqu'alors : la peur.

— N'en crois rien : quelques mots que j'ai pu surprendre me font craindre qu'ils n'aient formé un complot contre ta vie.

— Par mon père, voilà qui serait curieux ! et d'où leur viendrait donc cette subite audace ?

— J'ai entendu prononcer mon nom et celui de Nicolo Alibrandi, cet insolent patricien que tu as dédaigné de châtier, et qui n'a reçu de moi qu'une légère blessure, tandis qu'il fût mort de ta main.

Le *Calabrese* partit d'un éclat de rire.

— Le secret de leur bravoure m'est connu maintenant, dit-il ; ces pauvres Vénitiens sont convaincus que j'ai tremblé devant Nicolo, et ils comptent m'intimider. Allons à leur rencontre, je suis impatient de jouir de cette comédie.

Il prit le bras de Joachim, et s'en fut se mêler aux groupes que lui avait signalés celui-ci.

Un sénateur l'aborda aussitôt avec une courtoisie affectée :

— Signor *Calabrese*, lui dit-il, si vous daignez rester quelques instants avec nous, je vous promets que vous allez être témoin d'un spectacle curieux.

Mathias jeta un coup d'œil rapide sur ceux qui l'entouraient ; il les vit tous échanger un sourire d'intelligence.

— Merci de votre invitation, signor, répondit-il, car j'ai dans la pensée que ce spectacle me procurera du plaisir, et que j'y rirai plus que personne.

— C'est mon désir le plus sincère, signor.

— Mais tardera-t-il à commencer ?

— A l'instant même, signor ; voyez plutôt.

Tous les regards se tournèrent vers la porte du salon, et le *Calabrese* vit entrer un personnage portant un costume exactement semblable au sien, et parodiant avec une emphase ridicule la noblesse de son geste et la fierté de sa démarche. C'était le sénateur Dorelli qui remplissait ce rôle. Il fut accueilli par un bruyant éclat de rire, mais, sur un signe de sa main, le silence se rétablit, et alors Dorelli se mit à vanter pompeusement ses exploits et à conter, entre autres faits merveilleux, comme quoi, un jour, se trouvant désœuvré, il s'était amusé à embrocher, d'un seul coup de sa puissante épée, un peintre, un spadassin, un chevalier de Malte et deux soldats napolitains.

— Et si quelqu'un osait douter de ma parole, s'écria Dorelli, l'aspect seul de cette lame redoutable suffira pour le convaincre. Le voilà, ce glaive terrible auquel nul au monde n'a pu résister. Et il tira son épée du fourreau. Alors ce furent des éclats de rire sans fin, car cette lame redoutable était une plume de paon.

Le *Calabrese* avait regardé toute cette scène sans qu'un geste, sans qu'un muscle de son visage trahissent les sentiments qui l'agitaient intérieurement, et cette impassibilité n'avait fait qu'accroître la verve du sénateur Dorelli, en le rassurant sur le résultat de sa témérité.

Quant il eut cessé de parler, Mathias vint à lui. Il se fit un profond silence, et Dorelli se sentit ému sous le regard calme et résolu de l'artiste.

— Signor Dorelli, lui dit Mathias, vous avez copié très-exactement mon costume, ma voix et ma démarche ; cependant il vous manque deux choses pour que le travestissement soit complet.

— Vous croyez, signor ? riposta le sénateur en tâchant de se donner une contenance assurée. Je ne vois pas...

— Cherchez bien.

J'ai beau chercher, dit Dorelli en examinant l'une après l'autre chaque pièce de son costume, je trouve l'imitation parfaite ; mais si vous voulez m'indiquer ce qui me manque...

— A quoi bon ? il vous serait impossible de l'acquérir.

— Impossible ?

— Oui, signor Dorelli ; car ce qui vous manque pour me ressembler, ce qui manque à tous ceux qui m'entourent ainsi qu'à vous...

— Eh bien ?

— Eh bien ! s'écria le *Calabrese* d'une voix retentissante et en foudroyant de son regard tous les patriciens qui faisaient cercle autour de lui, ce qui vous manque à tous, signori, c'est ça et ça. Et il frappa si violemment Dorelli au front et à la poitrine, que celui-ci en pâlit de douleur.

Les Vénitiens jetèrent un cri de vengeance, et toutes les épées sortirent du fourreau.

— Infâmes ! s'écria Joachim.

— Oui, répéta le *Calabrese*, ce qui vous manque à tous, c'est le

cœur et l'âme. Il tira son épée, Joachim en fit autant, et les deux amis s'adossèrent l'un contre l'autre, afin de pouvoir faire face à tous leurs ennemis à la fois. Les épées se croisaient déjà ; quel que fût le courage de Mathias et de Joachim, leur perte était inévitable, ils allaient être massacrés, lorsque Dorelli s'avança tout à coup et fit signe qu'il voulait parler.

— Signori, dit-il aux patriciens, la colère vous aveugle, revenez à vous ; nous sommes cinquante contre deux, ce n'est plus là un combat, mais un meurtre qui nous couvrirait tous d'une honte éternelle. Laissez-moi vider cette affaire avec le signor Préti ; c'est moi qui l'ai insulté, c'est moi seul que cela regarde.

— Après un moment d'hésitation, les épées furent rengaînées de part et d'autre.

Signor Dorelli, dit Mathias fixant son regard pénétrant sur la figure basse et cauteleuse du sénateur, je l'avouerai, de votre part cette action m'étonne ; mais je suis heureux de rencontrer enfin un cœur résolu dans cette ville de Venise, où les hommes n'ont pas même le courage d'assassiner eux-mêmes leurs ennemis.

— La soirée est magnifique, dit tout bas Dorelli à Mathias, il fait clair comme en plein soleil ; que dites-vous d'une promenade nocturne au quai des Esclavons?

— Vous ne pouviez rien m'offrir qui me fût plus agréable, riposta Prèti sur le même ton.

— Mon palais se trouve justement sur votre chemin, voulez-vous m'y venir prendre à minuit?

— A minuit, comptez sur moi. La dague et l'épée, ou l'épée seule?

— La dague et l'épée.

Les femmes s'étaient enfuies au moment où le sang allait couler, elles revinrent dès que le calme fut rétabli, et les danses commencèrent aussitôt.

Mathias cherchait des yeux la signora Scaletti, lorsqu'il sentit une petite main se poser délicatement sur son épaule ; il se retourna ; c'était elle, mais si pâle, si tremblante, les traits si violemment contractés, qu'il ne put retenir un cri de surprise à son aspect.

— Grand Dieu ! signora, qu'avez-vous donc?

— Ce que j'ai, vous ne le devinez pas? quand tout à l'heure je vous ai vus là tous deux exposés à une mort certaine.

— Quoi! murmura Mathias d'une voix profondément émue, c'est pour moi ..

Sténia baissa les yeux, une légère rougeur vint colorer ses traits, et elle garda le silence.

Rassurez-vous, signora, le péril est passé, et je n'y songe pas plus que Joachim, qui se rappelle à peine, j'en suis sûr, le péril auquel il vient d'échapper.

— Voyez plutôt, le voilà qui danse avec sa nouvelle passion, la signora Zuccati, et, à l'expression de son visage, il est aisé de voir que la terreur n'est pas le sentiment qui occupe son âme.

— C'est vrai, murmura sourdement Sténia ; et elle se mit à darder sur le jeune homme des regards dont il eût été difficile de définir le sens.

Une femme en domino noir vint la tirer des réflexions où elle semblait perdue.

— Signora, lui dit-elle à voix basse. Sténia se retourna brusquement au son de sa voix.

— Eh bien ! dit-elle.

— J'attends, signora.

Il se fit un moment de silence, pendant lequel le visage ému de la signora Scaletti trahit un cruel combat ; enfin elle parut s'arrêter à un parti, et saisissant énergiquement la main de la femme masquée :

— Non, dit-elle avec une résolution sinistre ; c'est assez, il faut en finir. Puis, jetant à Mathias un de ces regards qui tombent au fond de l'âme, brûlant comme un éclat de foudre :

— Signor Prèti, lui dit-elle, ne trouvez-vous pas comme moi qu'une promenade en mer aurait infiniment plus de charme que cette fête où l'on étouffe?

— Ah ! sans doute, signora. Je ne veux pas qu'on nous voie partir ensemble, je vais vous attendre dans ma gondole, venez m'y rejoindre.

— La signora Scaletti venait de s'éloigner à peine, quand le *Calabrese* sentit une petite main se glisser dans la sienne et se retirer aussitôt après y avoir laissé un papier. Cependant, si rapide que fût son mouvement, Mathias aperçut cette main mystérieuse et l'emprisonna tout à coup dans la sienne.

— Vous, s'écria-t-il. Il se trouvait face à face avec la femme masquée qui venait de parler à la signora Scaletti.

— Silence ! lui dit celle-ci à voix basse.

— Mais expliquez-moi... La jeune femme mit un doigt sur ses lèvres en signe de discrétion et voulut s'éloigner.

— Au moins me direz-vous qui vous êtes ? Pour toute réponse, elle l'entraîna sur le balcon ; et là, sûre de n'être vue que de lui seul, elle souleva vivement son masque et le rabattit aussitôt. Mathias se crut le jouet d'une vision.

— Gianetti ! dit-il enfin, toi ici, pauvre enfant ! toi mêlée à ces patriciens si orgueilleux ! comment se fait-il ?... Ce n'est pas de moi qu'il s'agit en ce moment, dit la bohémienne avec un mélange de gravité et de mélancolie qui porta au plus haut point l'étonnement de Mathias ; lisez ce papier, lisez-le sans retard. Mathias voulut l'interroger encore, mais elle s'éloigna sans l'entendre et se perdit dans la foule. Resté seul, Mathias se mit à lire le billet qu'elle venait de lui remettre. Dès les premiers mots, ses traits exprimèrent l'indignation, puis le dédain fit place à la colère, et enfin, lorsqu'il eut achevé, ce fut avec un sourire de mépris qu'il froissa le papier dans ses doigts et le jeta par-dessus le balcon. Cinq minutes après, il entrait dans la gondole de la signora Scaletti.

III. — SUR L'ADRIATIQUE.

Lancée de toute la force de deux robustes barcaroli, la rapide gondole eut bientôt perdu de vue Venise et ses palais de marbre. Après un long silence, Sténia dit à l'artiste :

— Signor Mathias, il faut étouffer dans votre cœur l'amour que je vous ai inspiré, car jamais je ne vous appartiendrai.

— Jamais, balbutia le *Calabrese* d'une voix tremblante, jamais ! Que voulez-vous dire ? expliquez-vous, signora.

— C'est ce que je vais faire, car c'est peut-être le seul moyen de vous guérir, signor Mathias. Autant que personne, je suis capable d'aimer, d'aimer avec folie, avec égarement ; mais j'ai au cœur une passion qui domine et absorbe toutes les autres ; cette passion, c'est la haine.

— La haine, vous !

— Une haine qui, depuis trois années, bouillonne et fermente au fond de mon âme, et dont l'action corrosive détruit peu à peu tous les sentiments affectueux que Dieu avait mis en moi.

Elle jeta au ciel un regard brûlant de désespoir ; puis, après une pause :

— Tenez, signor, reprit-elle, je ne puis appartenir qu'à l'homme qui m'aura débarrassée du poids qui pèse sur chaque heure de ma vie, car à celui-là je devrai l'air et la lumière, je lui devrai tout ; c'est grâce à lui qu'enfin je serai toute à lui...

— Et pourquoi ne serais-je pas cet homme, signora?

— Pourquoi ? parce qu'il faut le tuer, lui, lui qui m'a lacéré le cœur jusqu'à la dernière fibre, et vous ne consentirez jamais à mesurer votre épée avec la sienne. Un sourire effleura les lèvres de Mathias.

— Est-il à Venise? demanda-t-il.

— Il assiste à ma fête, vous le connaîtrez dans un instant.

— C'est bien ; demain, il y aura un homme de moins dans Venise, lui ou moi.

Il se fit un silence : la signora Scaletti avait les yeux fixés sur les vagues qui clapotaient aux flancs de la gondole ; mais à son immobilité parfaite, à son regard fier et rêveur, on devinait que sa pensée s'était envolée loin de là.

— Signor Prèti, dit-elle à l'artiste, puisque décidément vous voulez hasarder vos jours pour obtenir ma main, je vous dois l'explication du mystère qui m'a valu toutes les calomnies auxquelles je suis en butte depuis trois ans, c'est-à-dire ma fortune subite après la misère profonde où j'avais vécu jusqu'alors, Sténia s'interrompit pour ordonner aux barcaroli de rentrer à Venise, puis elle reprit :

— Le lendemain de la mort de ma pauvre Margarita, comme je

pleurais, agenouillée dans un coin de ma chambre, une femme entra et me remit une lettre que je vous montrerai; elle était ainsi conçue :

« Ma Sténia, mon enfant adorée, pardonne-moi la vie d'angoisses et de misères à laquelle, bien involontairement, hélas ! je t'ai condamnée jusqu'à ce jour. Va, le temps des épreuves est passé; désormais tu n'auras pas un désir qui ne soit aussitôt accompli, désormais tu seras riche et enviée dans Venise autant que tu y fus pauvre et humiliée. Que toutes tes fantaisies soient satisfaites, ne t'impose aucune contrainte.

— Les plus riches toilettes, les bijoux les plus rares et les plus précieux, je veux que tu en pares ta beauté; je veux aussi que ton palais soit le plus brillant, et que tu y donnes les plus belles fêtes de Venise. Enfin, je veux que tu plonges dans l'opulence, comme tu as plongé dans la misère. Va, livre toi sans crainte aux plaisirs, je serai là, toujours là; mes regards ne te quitteront pas un instant. Adieu ! adieu, ma Sténia chérie ! tu ne peux me connaître, tu ne me connaîtras jamais, et pourtant que ne donnerais-je pas, mon Dieu, pour te presser une seconde fois dans mes bras ! Ce bonheur m'est refusé; adieu, adieu. »

Depuis ce jour, la sollicitude de mon père ne s'est jamais démentie; à mesure que je le vide, mon coffre fort se remplit toujours. Souvent il devine et prévient mes désirs les plus cachés; ainsi plusieurs fois il m'est arrivé de vouloir acheter au vieil Antonio des parures qu'il refusait de me vendre, disant qu'il les avait acquises par ordre d'un seigneur vénitien, et le lendemain je trouvais la parure dans ma chambre. Je voulus arracher à Antonio le nom de ce seigneur, mais ce vieillard qui vendrait son âme pour un sequin est resté incorruptible pour moi seule : aucune somme n'a pu le tenter; sans doute sa discrétion lui était assez chèrement payée pour qu'il trouvât son intérêt à garder le silence.

Voilà, signor Préti, tout ce que j'avais à vous apprendre; quant au reste, je ne puis établir que des présomptions. Mes soupçons se sont portés tour à tour sur les plus riches patriciens, mais pas un ne pourrait rivaliser de luxe avec moi, pas un ne pourrait imiter la magnificence de mes fêtes sans voir crouler sa fortune; cette seule pensée est venue ruiner successivement toutes les espérances dont je m'étais bercée. Je n'en vois qu'un, un seul dans Venise dont la fortune puisse supporter un pareil poids.

— Quel est-il?

— Le doge.

— Quoi, vous supposez...

— Je le crois; outre ce premier motif, il en est un autre qui me confirme dans mon opinion : c'est que, si je suis le fruit d'une faute, le doge, dans la haute position qu'il occupe, est le seul peut-être qui ne puisse m'avouer publiquement pour sa fille.

— Il y a vraisemblance dans cette supposition, dit Mathias, et pourtant je ne puis y croire.

Moi j'en suis presque convaincue, et mes souvenirs me fortifient encore dans cette pensée; mes premières années se sont passées dans l'opulence, je me rappelle avoir vu dans la maison de mon père une pompe et une splendeur toutes royales... Oui, cela doit être.

Mais comment vérifier mes doutes? comment aller dire au doge : Êtes-vous mon père? comment le décider à en convenir et à le publier lui-même? comment? je ne sais; et pourtant ce serait beau, fille du doge !... Oh ! alors, alors ceux qui aujourd'hui se font une joie barbare de torturer mon cœur, je les verrais à mes pieds peut-être... Mais à quoi pensai-je ! ma naissance ne doit-elle pas toujours être un mystère.

— Écoutez, signora, dit le *Calabrese*, vous m'avez déjà chargé d'une mission, confiez-moi encore celle-ci, et peut-être dans quelques jours vous apporterai-je le nom de votre père.

— Vous, signor ! mais songez donc à ce que vous osez entreprendre, par quel moyen espérez-vous?...

— Je l'ignore, mais vous m'avez promis d'être à moi, je ne vois plus rien d'impossible.

— Ah ! si mon espoir se réalisait ! Si vous réussissiez, signor Mathias !

— Je l'espère.

La gondole s'arrêta, elle touchait les marches du palais Balbini.

— Et maintenant, dit Mathias, il vous reste à me faire connaître cet ennemi terrible dont le seul aspect doit me faire fuir. Oui, dit Sténia avec embarras; mais êtes-vous donc si pressé?

— Ce sera quand vous voudrez, signora.

— Eh bien, plus tard, nous verrons; il faut se défier des résolutions prises sous l'influence de la colère, et peut-être tout à l'heure la haine m'a-t-elle mal conseillée; je veux attendre encore. Mais nous voici arrivés, précédez-moi de quelques instants. Pour n'être pas vu, prenez cet escalier, il conduit à un grand corridor où vous ne rencontrerez personne à cette heure, car c'est de ce côté qu'est ma chambre à coucher, et au bout de ce corridor vous serez dans la salle du bal.

Mathias suivit les indications de Sténia; il était parvenu au dernier degré de l'escalier et allait pénétrer dans le corridor, lorsqu'il aperçut, à quelques pas de lui, une ombre qui se glissait furtivement le long des murs, marchant avec des précautions extrêmes et s'arrêtant presque à chaque pas pour jeter çà et là des regards inquiets.

Le *Calabrese* s'effaça derrière une colonne, et se mit à épier ce mystérieux personnage dont la silhouette frêle et chétive lui rappelait un vague souvenir. Lorsque enfin il se crut bien seul, l'inconnu se baissa, introduisit une clef dans une serrure, et entra.

Mathias se rappela aussitôt que Sténia lui avait dit que sa chambre était de ce côté; alors il sentit son cœur brûlé du feu de la jalousie; si c'était un amant !... Dominé par cette pensée, il s'élance sur les pas de l'inconnu; mais, près de franchir le seuil de la chambre, il s'arrête... Ce n'était pas un amant, car un bruit métallique était venu frapper son oreille : en effet, à la clarté de la lune qui s'épanchait en larges ondées à travers les vitraux, il aperçut l'inconnu penché sur un grand coffre dans lequel il semblait puiser les sequins à pleines mains. Au bout de quelques instants, il se leva, et Mathias le vit dérouler un collier de diamants qui brilla dans ses doigts comme un fouillis d'étincelles. C'était un objet d'un prix considérable. Aussi le contempla-t-il longtemps avec délices; il semblait ne pouvoir se lasser de l'admirer.

— Diavolo, quelle tendresse ! s'écria Mathias en s'avançant brusquement vers lui.

L'inconnu jeta un cri et voulut fuir; mais, avant qu'il pût faire un pas, la main de fer du *Calabrese* l'avait cloué immobile à sa place.

— Tout beau, mon seigneur, je ne souffrirai pas que vous partiez ainsi comme un obscur bourgeois; non, puisque vous avez daigné venir chez la signora Scaletti, vous prendrez part à sa fête. Il le prit au collet et l'entraîna vers la porte. Alors le pauvre diable tomba à ses genoux, et, lui saisissant les mains avec force :

— Signor Mathias, lui dit-il d'une voix suppliante, je ne suis pas ce que vous supposez; par pitié, laissez-moi partir.

— Tu connais mon nom?

— Oui, signor.

— Mais, en effet, cette voix ne m'est pas inconnue, il me semble que ma main s'est déjà appuyée sur cette dure carcasse. Montre-moi donc ton visage.

Il l'enleva de terre, le posa sur ses deux pieds et le tourna de manière à ce que ses traits, jusque-là plongés dans l'ombre, fussent éclairés en plein par les rayons de la lune.

— Antoine ! s'écria-t-il alors.

— Oui, signor Préti, répondit le vieil Antonio, et maintenant que vous m'avez reconnu, vous me laisserez partir, n'est-ce pas ?

— Y songes-tu, quand je viens de te surprendre là...

— Hélas ! signor, vous vous trompez étrangement; je vous le repète, je ne suis point venu pour ravir les trésors de la signora, mais au contraire pour lui en apporter.

Heureusement pour Antonio, le récit de Sténia et les circonstances qui se rapportaient au vieil usurier revinrent à l'esprit de Mathias. Antonio connaissait le père de la jeune Vénitienne, il était donc naturel qu'il fût choisi par lui pour apporter à Sténia l'or et les bijoux dont elle était toujours si abondamment pourvue. D'un autre côté, sa mission exigeait le plus grand secret, il devait s'entourer de précautions infinies pour l'accomplir.

(*La suite au prochain numéro.*)

DES ALBUMS ET DES COLLECTIONS.

A leur origine, les albums ont signifié tout autre chose qu'une réunion de dessins, de croquis ou d'aquarelles achetés ou obtenus à force d'importunités. Les albums remontent à une époque fort reculée; c'est en Allemagne qu'ils ont pris naissance. Sur le point d'entreprendre un voyage de longue durée, on avait adopté la coutume d'envoyer à ses amis un livre blanc sur lequel chacun inscrivait ou dessinait un souvenir; les grands parents, les amis sérieux profitaient du livre blanc pour donner au voyageur, avec une pensée d'adieu, d'utiles conseils. Loin du pays, ce livre était la représentation de tous les amis absents : et dans ces moments de solitude et de tristesse où l'âme a tant besoin de s'épancher, il suffisait d'ouvrir son album pour trouver à qui parler. L'album originaire était un livre de cœur dans lequel se trouvaient rassemblées toutes les affections les plus chères, toutes les amitiés.

Peu à peu cette idée primitive s'est perdue, et les albums de nos jours ne sont plus que des œuvres de vanité; on estime un album suivant sa valeur positive, et si parfois au milieu des dessins, des croquis, des esquisses, dont le propriétaire ne manque jamais de vous indiquer et le prix d'achat et le prix de vente possible, il se trouve des vers, des pensées signées, ces vers, ces pensées ne sont pas des souvenirs d'amis, mais des certificats attestant qu'une fois dans sa vie, on a rencontré tel ou tel grand homme, telle ou telle femme célèbre. Le plus ordinairement, un album est une valeur figurant dans l'actif de son propriétaire et qui, s'il ne l'a pas encore changée contre un coupon de 3 p. c. ou contre une action d'asphalte, c'est uniquement parce qu'il n'a pas rencontré un acheteur raisonnable, ou parce que les actions d'asphalte sont trop en baisse.

On ne dit presque plus aujourd'hui : M. tel a un album curieux dans lequel se trouvent un croquis de Jéricho, un autographe de Napoléon, une signature du général de la Fayette, deux lignes de Fieschi, on dit : M. tel a un album qui vaut dix mille francs, il en a refusé neuf mille cinq cents et ne veut pas rabattre un centime. C'est encore là une nouvelle transformation de l'album, il est resté œuvre de vanité, mais c'est avant tout un objet de commerce, un moyen de brocantage, mieux encore, de *maquignonnage* artistique. Pour trois ou quatre albums précieux que l'on peut citer comme appartenant à quelques personnages riches, pour une douzaine de collections formées avec amour, avec discernement par des hommes de goût, par de véritables amateurs, on pourrait montrer dix mille albums qui n'attendent que l'acquéreur en gros ou en détail, et sur la vente desquels on compte comme sur le produit d'une ferme pour se donner un meuble, ou pour garnir sa maison de tapis de Tournai.

C'est de 1820 à 1824 que la mode des albums a repris faveur; un instant il a été permis de croire à un retour complet de l'ancienne pensée allemande, mais la vanité n'a pas tardé à l'emporter sur les sentiments affectueux. Avoir un album ne fut plus rien si l'on ne pouvait le montrer, si l'on ne pouvait en faire parler. Ce n'était plus pour soi qu'on avait un album, c'était pour ses amis, c'était pour ceux auxquels on voulait faire envier sa fortune ou son bonheur. Quand une pareille lutte d'amour-propre est engagée, il est impossible de prévoir où elle s'arrêtera; bientôt les vers de lord Byron, les signatures de Cooper, de Walter-Scott, de Casimir Delavigne, de Lamartine, de Victor Hugo, ne suffirent plus; l'album devint une collection de croquis, de dessins, d'aquarelles fournis par des amis d'abord, achetés plus tard à des marchands, plus souvent encore arrachés par l'importunité à l'insouciante générosité des artistes.

A cette époque, les artistes faisaient bien leurs affaires, par une raison fort simple : ils étaient à peu près vingt fois moins nombreux qu'ils ne le sont aujourd'hui; ils se prêtèrent d'abord sans trop de peine à l'espèce de pillage organisé contre eux. Mais le goût des albums progressant toujours, l'éducation des artistes se fit. C'était une chose fort agréable pour eux, sans doute, d'apprendre qu'un dessin de trois ou quatre pouces d'étendue qu'ils avaient libéralement donné, avait été vendu plusieurs centaines de francs et revendu deux jours après par le premier acquéreur avec un raisonnable bénéfice. Leur amour-propre d'artiste trouvait son compte à voir ainsi coté comme à la Bourse le prix de leurs productions; mais ils ne tardèrent pas à comprendre qu'ils avaient un certain droit à ce bénéfice recueilli par un *marronnage* éhonté. Ce qu'ils donnaient auparavant ils le vendirent. Alors il fallut finasser, on eut recours à tous les moyens imaginables pour obtenir les dessins sans subir les conditions du tarif. On s'ingénia de donner des dîners. On invitait, on se faisait amener ceux des peintres dont les noms manquaient à l'album, et au dessert comme à une table d'hôte, la dame de la maison se disposait à faire les recouvrements. Elle faisait des yeux le tour de la table et réclamait avec la plus gracieuse politesse le prix du dîner qui venait d'être offert. On passait dans le salon où le café était servi et où les artistes trouvaient sur une large table ronde bien éclairée, cartons tendus, crayons, pinceaux, sepia, boîtes à aquarelles et l'album dont il s'agissait de couvrir une page. C'était un guet-apens auquel il était difficile d'échapper. On faisait encore des invitations à la campagne, dans les départements, à l'étranger. La véritable intention se cachait avec un soin merveilleux. L'artiste quittait ses affaires et son travail pour deux ou trois mois, dessinait l'antique manoir sous tous ses aspects, prenait toutes les vues des environs et retournait chez lui le portefeuille vide, après avoir laissé sa bourse dans les mains des valets de chambre, des gardes ou des palefreniers. Mais tout s'use dans le monde, même l'habileté; attrapés vingt fois, les artistes se décidèrent à ne plus l'être. Il n'y a pas aujourd'hui de gracieuseté qui tienne, les dessins qu'on veut avoir il faut les payer, et le secret de posséder un bel album n'est plus désormais autre chose que le secret général du commerce : acheter bon marché et vendre cher.

Depuis que les croquis, les dessins, les aquarelles ont acquis une valeur qui s'exprime en monnaie ayant cours, le goût des amateurs s'est porté sur des objets dont le tarif n'a pas encore été fixé. Tout le monde ne se connaît pas assez bien en dessins pour en entreprendre le commerce; tout le monde n'a pas non plus à son budget annuel un chapitre intitulé : *Objets d'arts;* mais la manie des collections n'y perd rien. On a des albums de cachets, des albums de signatures, des albums d'invitations à dîner, des albums de cartes de visite. Ce que je dis là n'est pas une plaisanterie, j'ai vu des albums et beaucoup. J'en connais qui contiennent douze mille cachets, depuis le chiffre simple jusqu'au grand cachet armorié des chancelleries; d'autres renferment quarante pages de signatures; un album contient les invitations à dîner adressées depuis trente ans à son propriétaire qui n'a jamais dîné chez lui; c'est une collection d'autographes peu coûteuse et qui n'est pas sans mérite. Elle est curieuse encore sous un autre rapport, mais il faut avoir la clef : au bas de chaque invitation on remarque un certain nombre de points, et ce nombre plus ou moins élevé de points signifie que le dîner a été bon, excellent, médiocre ou mauvais. C'est une sentence portée et qui passera à la postérité. Les albums de cartes de visite ont aussi un intérêt, mais c'est encore un intérêt de vanité; ceux qui les possèdent voudraient faire penser que tous les grands personnages dont ils étalent les noms et les titres sont venus les déposer à leur porte.

On demandait à un célèbre amateur de medailles comment il avait pu se procurer toutes celles qu'il possédait; il répondit naïvement : J'en ai acheté, on m'en a donné, et j'en ai volé. Il y a dans ces trois mots, et dans le dernier plus qu'on ne le suppose, tout le secret des collections. On achète le moins possible,

on se fait donner le plus qu'on peut, et le véritable amateur vole ce qu'il ne peut se faire donner ni acheter. La manie de collections des signatures est une dégénérescence, un appauvrissement de la manie des autographes. Les autographes ont acquis depuis quelques années une valeur considérable; en feuilletant des collections d'autographes on est tout surpris de rencontrer un grand nombre de lettres qui ne sont plus reconnaissables que par l'écriture ; les signatures manquent. C'est qu'il a passé par là un amateur de collection de signatures : prendre une lettre serait un vol que la conscience repousse ; mais prendre une signature en laissant la lettre est si peu de chose qu'on se le pardonne.

Le braconnage sur les objets propres à entrer dans les collections se fait avec une effronterie dont rien n'approche. Je pourrais nommer un ancien colonel de hussards qui, grâce à deux révolutions, est parvenu à vendre une paire de gants 2,000 francs : il a vendu le gant droit comme ayant été porté par le duc de Berry au moment où il arrivait en France en 1814, et le gant gauche comme ayant été porté par Napoléon à la bataille de Waterloo.

Quand nous parlons de collections, nous n'entendons pas parler des collections artistiques ou scientifiques, celles-là ont une valeur avouée, un intérêt positif; ce n'est pas une manie, c'est un goût fort souvent coûteux, mais du moins raisonnable dans ses motifs : l'art ou la science. Mais où la manie commence, c'est quand il s'agit d'objets auxquels le caprice ou la fantaisie donnent seuls un prix. Telles sont les collections de cannes, de tabatières, de pipes, d'armes, d'antiquités, etc. Pour ces derniers objets, Bruxelles est la ville par excellence; il n'est pas de ville au monde, peut-être, où les marchands de ce qu'on nomme *curiosités*, soient en plus grand nombre. En Italie on fabrique très-bien les antiquités, et on l'avoue, comme sur certains magasins à Pétersbourg, on écrit effrontément fabrique de vin de Champagne; je ne crois pas qu'on fabrique les curiosités à Bruxelles, mais il faut qu'il y en ait quelque part une mine, car on en rencontre à chaque pas.

La plus belle collection de cannes qui ait été connue depuis longtemps est celle que possédait le général de la Fayette. Je ne dirai pas qu'il avait une des cannes de Voltaire, parce que tous ceux qui possèdent trois cannes en ont nécessairement une de Voltaire; il en a été vendu plus de 30,000 depuis la mort du grand philosophe. Mais M. de la Fayette possédait la canne de Charles Ier, roi d'Angleterre, celle que ce prince avait à la main lorsqu'il fut jugé par la Chambre des Communes. Cette canne était privée de sa pomme, et c'était là une preuve d'authenticité à laquelle le général de la Fayette attachait le plus grand prix. Voici pourquoi : quand Charles Ier comparut pour la première fois, le 20 janvier 1649, devant la haute cour de justice instituée par les Communes, au moment où le procureur général Coke se levait pour prendre la parole, le roi le toucha de sa canne sur l'épaule en lui disant : *Silence!* Coke se retourna surpris et irrité; la pomme de la canne du roi tomba. Une courte mais profonde altération parut alors sur ses traits ; aucun de ses serviteurs n'était à portée de ramasser pour lui la pomme; il se baissa, la reprit lui-même et se rassit. Ainsi donc la canne de Charles Ier devait être sans pomme; celle qui figurait dans la collection du général de la Fayette avait en outre les armes royales d'Angleterre sur un écusson. Maintenant était-ce vraiment la canne du malheureux roi? Je n'oserais l'affirmer, peut-être y en avait-il deux ou trois centaines tout aussi authentiques; mais peu importe, le général croyait avoir la canne de Charles Ier, et aux amateurs de collections il ne faut pas autre chose qu'une foi robuste. Sous ce rapport, les acquéreurs des deux gants du duc de Berry et de Napoléon avaient fait une excellente affaire, puisqu'ils avaient la foi, et que si la preuve d'authenticité leur manquait, il eût été fort difficile de leur administrer une preuve contraire.

Il arrive parfois cependant de cruels désenchantements : dans la circonstance suivante par exemple. Lorsque ce même Charles Ier eut été exécuté, sa statue équestre ne fut pas seulement renversée, c'eût été trop peu pour un peuple, de tout temps et avant tout marchand ; elle fut vendue comme vieux bronze et achetée par un coutelier. Cet homme fit une fortune immense en vendant des couteaux dont le manche était formé du bronze de la statue ; et quand la restauration fut accomplie, il tira de sa cave la statue tout entière et la rendit tout entière au nouveau roi.

Mais c'était par le grand nombre surtout que la collection du général de la Fayette était remarquable. Toutes les semaines, et cela depuis son retour à Paris après sa captivité d'Olmütz, le général se faisait conduire au Palais-Royal, entrait dans les magasins d'un marchand de cannes, s'y asseyait, causait une heure, et ne quittait jamais la boutique sans avoir acheté une canne. Aussi en a-t-il laissé près de dix-huit cents. Jugez d'après cela combien de personnes, dans un siècle d'ici, posséderont une canne ayant appartenu au général de la Fayette.

La manie des tabatières est beaucoup plus commune encore que celle des cannes; on connaît des amateurs, en assez grand nombre, qui en réunissent sept ou huit cents et qui en font assez de cas pour ne jamais s'en servir; ils portent habituellement une boîte de buis dont la valeur ne dépasse pas un franc cinquante centimes. M. de Talleyrand, qui ne prenait pas de tabac, avait une admirable collection de tabatières toutes ornées du portrait d'un souverain et enrichies de diamants. Pour se permettre une pareille manie de collection, il faut avoir comme M. de Talleyrand la manie d'être ministre des affaires étrangères ou ambassadeur sous une douzaine de gouvernements.

M. le maréchal Oudinot, duc de Reggio, aujourd'hui grand chancelier de la Légion d'honneur, a un cabinet de pipes qui n'est pas estimé moins de cent mille francs; il y en a de toutes les grandeurs, de toutes les couleurs, en argent, en or, en terre de Hollande, les unes enrichies de pierres précieuses, d'autres merveilleusement sculptées, d'autres enfin toutes simples, de vraies pipes de fumeurs, et le maréchal est un fumeur de première force. C'est une collection qu'il a commencée en entrant au service, car à côté des riches tuyaux garnis d'ambre, on remarque une pipe toute noire, toute *culottée* dans le dernier goût, pour parler la langue ; cette pipe que le maréchal estime à elle seule plus que toutes les autres, c'était son *brûle-gueule* de soldat quand il était simple grenadier; aussi dans la collection, elle a la place d'honneur et elle la mérite : elle a vu du pays, plus de pays que le calumet indien qui pose fièrement à côté d'elle.

En général, toutes les manies de collection sont ruineuses, parce qu'il manque toujours quelque chose à la collection, et qu'une fois commencée on éprouve l'irrésistible besoin de la compléter. Ce n'est rien encore quand il s'agit d'une nature d'objets déterminés; mais quand on fait collection de *curiosités*, c'est-à-dire de tous les objets déclarés curieux parce qu'on ne les voit pas habituellement, parce qu'ils sont hors d'usage depuis un siècle ou deux ou quatre, il n'y a pas de fortune qui puisse y résister; c'est un cercle immense qu'on se donne à parcourir et qui s'élargit à chaque instant. Il existe des cabinets de curiosités dont l'achat a coûté des millions et qui ne se vendraient pas 50,000 fr., parce que tout le monde n'attache pas une valeur démesurée au poignard de Tippoo-Saïb, à un fragment d'armure de François Ier, à un éperon de Charles-Quint.

Parmi les manies de collection, il en est d'une singularité tout à fait extraordinaire. A Paris, quand un condamné à mort est exécuté, on porte sa tête et son corps à l'amphithéâtre de l'école de médecine, pour servir à des expériences chirurgicales. Un jeune élève assistait un jour à la dissection d'un supplié, l'idée lui vint de couper une mèche de cheveux, de l'at-

tacher sur une feuille de papier et d'inscrire au bas le nom, la nature du crime et la date de l'exécution. Sans s'en douter peut-être, l'apprenti médecin commençait une collection; après la première mèche de cheveux il lui en fallut une autre, après cette autre une autre encore : il a aujourd'hui quarante années d'exercice, et sa collection contient plus de mille mèches de cheveux de condamnés. A l'affût de toutes les exécutions, il arrive une heure avant les élèves à l'école de médecine et ne s'en retourne que quand il a obtenu sa précieuse mèche. Aux termes de la loi, les corps des suppliciés sont remis aux familles qui les réclament pour les faire inhumer. Le vieux médecin, car l'ancien jeune élève est devenu un vieux médecin, ne veut pas que l'exécution de la loi rende sa collection incomplète; il s'est entendu avec le bourreau qui, en procédant à l'opération de la *toilette*, retient une mèche de cheveux pour le compte de l'amateur. Après la mort du médecin, sa collection formera un recueil de causes célèbres qui ne laissera pas de se vendre un fort bon prix.

Le docteur Corvisart avait une manie d'un autre genre. Presque tous ses livres, ceux de médecine surtout, étaient reliés en peau humaine. Il avait commencé par faire relier un volume; l'idée lui ayant paru singulière, il l'étendit à une Histoire naturelle de Buffon, puis à d'autres ouvrages, et il aurait fini par avoir une bibliothèque composée tout entière de livres ainsi reliés, si une attaque d'apoplexie n'était venue le forcer brusquement à interrompre son œuvre. La peau humaine, au surplus, fait d'assez laides reliures; c'est une peau épaisse, spongieuse, qui demande une longue préparation et qui, même convenablement tannée, n'offre rien d'agréable à l'œil.

Une manie de collection fort originale encore, c'est celle d'un homme qui conserve précieusement tous les bouchons des bouteilles de très-bon vin qu'il boit. S'il dîne en ville et qu'on lui offre d'un vin recherché, il le goûte, l'apprécie, et convaincu de son mérite, demande sérieusement la permission de mettre le bouchon dans sa poche. Rentré chez lui, il le place dans sa collection avec une étiquette indiquant l'origine. Ce n'est pas une manie de ce genre qui le ruinera jamais.

M. de Vaublanc, ministre de l'intérieur en France au commencement de la Restauration, avait la prétention, prétention malheureuse au surplus, d'être le meilleur cavalier, le plus grand orateur, le plus grand poëte et le plus grand musicien de France. Outre les grandes qualités qu'il croyait avoir, M. de Vaublanc avait deux manies de collection : celle des violons et celle beaucoup plus singulière des chaussettes. A sa mort, on a trouvé chez lui plus de cent violons et près de quatre mille paires de chausettes entièrement neuves. Un jour, dans la salle d'attente de la Chambre des députés, tous les journalistes, se rendant à leur tribune, ont pu voir M. de Vaublanc retirer sa botte pour montrer à l'un de ses collègues qu'il était l'homme de France le mieux chaussé.

M. de la Mésangère, fondateur et éditeur pendant quarante ans du *Journal des Modes*, véritable monument historique, car la mode a aussi son histoire, faisait collection de bas de soie et de parapluies. Voici comment il était arrivé à rendre cette collection considérable : M. de la Mésangère, *ancien beau* du temps du Directoire, ne sortait jamais qu'en bas de soie et ne portait jamais une paire de bas de soie plus d'une fois. Jamais il n'emportait de parapluie, et toutes les fois que la pluie le surprenait, il en achetait un. Son appartement était ainsi devenu un magasin de bas de soie et de parapluies.

Mlle Bourgoin, l'actrice de la Comédie-Française, beaucoup plus célèbre par sa beauté que par son talent, avait une collection très-curieuse et qu'un amateur aurait certainement achetée fort cher. Cette collection n'était pas plus que celle de tabatières de M. de Talleyrand, la conséquence d'une manie; Mlle Bourgoin était jolie femme et très à la mode, tout son secret était là. Elle possédait un cadeau précieux de chacun des souverains de l'Europe, sans excepter le roi Louis XVIII qui, pour contingent, avait fourni un service de table en vermeil; le roi d'Angleterre, Georges VI, avait donné à Mlle Bourgoin une magnifique paire de ciseaux à raisins en or sculpté, l'empereur Alexandre un diadème en brillants, le roi de Prusse de très-beaux bracelets, et ainsi des autres. Toute l'Europe était représentée chez Mlle Bourgoin comme à un congrès.

MUSÉE DES SOUVERAINS AU LOUVRE.

Le public a été admis aujourd'hui à visiter le Musée des souverains dont il a été tant de fois question depuis un an à peu près que sa création fut décrétée. Nous avons parcouru cette collection de reliques royales, et un examen rapide nous permet seulement de donner l'énumération des objets dont elle se compose, nous réservant d'en faire à loisir une description plus complète.

Le Musée des souverains occupe cinq salles, adossées à la colonnade du Louvre, et dont deux faisaient précédemment partie du Musée espagnol. La première salle, ornée de boiseries du temps de Louis XIII, contient, dans une vitrine placée au centre, une armure dorée de François II, le casque et les brassards de Henri II, la pesante armure de Henri IV, l'armure fleurdelisée de Louis XIII, d'une belle exécution artistique, et qui figure dans le portrait du roi peint par Philippe de Champagne; enfin une lourde et grossière armure, ayant appartenu à Louis XIV.

La seconde salle est occupée comme la première, à son centre, par une vitrine contenant des armures royales. On y remarque deux armures de Henri II, dont l'une appartenait depuis longtemps au Louvre, et l'autre à la Bibliothèque; cette dernière, damasquinée en argent, est d'un travail admirable. Au milieu de la vitrine est l'armure de guerre de François Ier, toute fleurdelisée, qui figurait précédemment au Musée d'artillerie. Les proportions adaptées à la taille d'un homme haut de six pieds deux pouces, témoignent de la haute stature de François Ier. Aussi a-t-on dû surélever, pour faire place au casque, la voûte de l'armoire, qui n'avait pas été construite en prévision de ces proportions exceptionnelles.

Une chapelle de réception de l'ordre du Saint-Esprit remplit la troisième salle du musée: prie-Dieu, manteaux de chevaliers, couverts de flammes brodées en or, tous les objets qui servaient à tenir chapelle pour la réception des chevaliers du Saint-Esprit, sont réunis et forment un ensemble d'une richesse et d'un éclat éblouissants.

C'est dans les deux dernières salles, beaucoup plus vastes, qu'il faut chercher à peu près tout l'intérêt du nouveau musée : l'une, qui a reçu le nom de salle des Bourbons, est consacrée aux anciennes familles royales; l'autre, tout entière à Napoléon.

La *salle des Bourbons* contient, dans des armoires vitrées adossées aux murs, une foule d'objets ayant appartenu aux rois de France, depuis Chilpéric et Dagobert; on remarque d'abord une série de livres d'heures ayant appartenu à divers souverains : celui de Louis XIV, celui de Henri IV, celui de Marie Stuart; un grossier livre, que dédaignerait la plus simple bourgeoise de nos jours, ayant servi à Henri II; les Heures de la Croix, en vers français, par Robert de Heslin, de Tours, ayant appartenu à Charles VIII et à Louis XII; les Heures d'Anne de Bretagne, énorme missel, dont les miniatures sont célèbres; une Bible offerte en 850 par les moines de l'abbaye de Saint-Martin de Tours à Charles le Chauve, conservée à l'église de Metz; la Bible en français de Charles V, avec les signatures de ce roi, de Jean de Berry son frère, de Henri III, de Henri IV, de Louis XIII et de Louis XIV; le psautier de Saint-Louis, donné par la reine Jeanne à son mari le roi Charles V, et par

le roi Charles VI à sa fille Marie de France; le bréviaire de saint Louis et l'enveloppe brodée qui lui servait d'étui; le livre de prières de Charles le Chauve, à couverture d'argent incrustée de pierres précieuses et d'un bas-relief en ivoire; et l'évangiliaire de l'empereur Charlemagne, exécuté en 780.

Au-dessous de ces heures, dans la même armoire, sont appendus l'épée de mariage de Henri IV, le mousquet de Louis XIII, l'épée de Henri II, la carabine de Louis XIII, et l'épée de François Ier, portant à la poignée la devise : *Fecit potentiam in brachio suo*. Retenue prisonnière à Madrid, cette épée en fut rapportée par Murat.

Dans l'armoire du fond, faisant face aux fenêtres, la couronne, l'épée et la selle qui servirent au sacre de Louis XVI; le casque et le bouclier de Charles IX; le miroir et le bougeoir donnés à Marie de Médicis par la République de Venise, deux charmants objets d'un travail exquis; divers insignes trouvés dans la tombe de Childéric; le sceptre et la main de justice de Charlemagne; l'épée de cet empereur, dont le fourreau et le baudrier ont été brodés de fleurs de lis pour servir au sacre de Charles X, car on peut remarquer que les familles royales ne se font aucun scrupule de revêtir les insignes des souverains qu'ils ont détrônés; les éperons de Charlemagne, enfin tous les objets que Charles X revêtit le jour de son sacre, son manteau, sa tunique, ses souliers brodés or sur or, avec une richesse inouïe, sa selle, ses éperons et le mors de son cheval, ainsi que la couronne que le dauphin, duc d'Angoulême, portait ce jour-là: à côté on voit le modèle de la couronne qui servit à Louis XVI pour le même objet.

Dans une troisième armoire, l'arbalète de Catherine de Médicis, avec laquelle, dit Brantôme, elle aimait tant à tirer aux oiseaux; l'épée de Henri IV; le sceau de Constance de Castille, seconde femme de Charles VII; le mousquet de Louis XIII et du grand dauphin, père de Louis XVI, et l'épée de chevet de Louis XV.

Au centre de la même salle est le fauteuil du roi Dagobert, et non loin de là la chaise à porteurs de Louis XV; un magnifique meuble ayant servi de médailler à Louis XV, et un coffret, donné par Richelieu à Anne d'Autriche, qui est peut-être la merveille de cette collection, au point de vue artistique; il présente en effet un admirable réseau d'armures en or travaillé au repoussé, et appliquées sur fond de soie bleue; puis, à côté, la cuve arabe où saint Louis fut baptisé, et où l'on baptisa également le duc de Bordeaux. Dans une autre partie de la salle, on voit un étau et un vilbrequin ayant servi de distraction à Louis XVI, ainsi qu'une carte de géographie dessinée par ce roi sur une table de marbre.

Près des fenêtres sont placés des objets qui intéressent la curiosité historique, parce qu'ils sont d'une époque très-rapprochée de nous. Ce sont : 1° le petit bureau en bois blanc dont Louis XVIII s'était servi à Hartwell, et qu'il voulut conserver aux Tuileries : il est reproduit dans le portrait bien connu de Gérard; 2° un meuble à bijoux qui avait appartenu à la reine Marie-Antoinette, et qui vint en la possession de Charles X, pour être à moitié détruit lors des événements de 1830; 3° le bureau du roi Louis-Philippe, qu'on a laissé dans l'état de dévastation où il fut mis lors de l'invasion des Tuileries en 1848.

La cinquième salle, nommée *salle de l'Empereur*, ne renferme que les objets ayant appartenu à Napoléon. En voici la nomenclature :

Dans l'armoire vitrée du fond : le modèle en ivoire du vaisseau *la Ville de Dieppe*, donné en hommage à l'impératrice Marie-Louise à l'occasion de la naissance du roi de Rome; l'exemplaire manuscrit du sacre de l'Empereur, avec les dessins originaux de MM. Fontaine, Percier et Isabey père; la carabine de voyage et les fusils de chasse de Napoléon; un exemplaire sur peau vélin du Code Napoléon; un autre des poésies d'Ossian, avec dessin d'Isabey, d'après le tableau de Gérard; les habits de cérémonie de l'Empereur, en velours brodés d'or, ses gilets blancs à broderies en or, enfin toute sa garde-robe de cérémonie, très-riche et très-abondante, qui prouve que l'Empereur ne se croyait pas obligé de revêtir toujours l'uniforme militaire; le poignard du roi d'Espagne Philippe II, qui fut donné à Napoléon lors de la dissolution de l'ordre de Malte; le ceinturon de chasse de l'Empereur, et le costume complet qu'il revêtit pour la cérémonie du sacre, c'est-à-dire son manteau impérial en velours brodé d'or, sa couronne dite de Charlemagne, sa selle, son épée, ses gants, ses bas, ses souliers, etc., que l'on a prodigués jusqu'à en mettre deux, quatre et six paires à la fois; non loin de là, son habit beaucoup plus modeste de général de la République à la bataille de Marengo, son épée de premier consul, le mors de son cheval, le chapeau historique de la campagne de 1814, et le petit chapeau rond que l'Empereur portait à Sainte-Hélène, ainsi que le mouchoir dont il se servit à son lit de mort.

Au milieu de la salle figurent quatre selles orientales données à Napoléon dans la campagne d'Egypte; l'échiquier que lui donna sa sœur, la reine de Naples, Caroline Murat. Devant les fenêtres, son bureau de campagne, son fauteuil de travail, son lit de campagne, enfin le berceau du duc de Reichstadt, dans lequel la légitimité fit coucher le duc de Bordeaux.

Nous avons oublié de dire que l'on voit aussi dans cette salle le petit uniforme autrichien du duc de Reichstadt; un médaillon renfermant des cheveux de Napoléon et de son fils, le drapeau que l'Empereur embrassa à Fontainebleau et qui était resté entre les mains du général Petit.

Deux grandes armoires latérales fermées semblent promettre que cette partie du musée, consacrée à l'Empereur, sera incessamment complétée par de nouveaux objets.

QUELQUES MOTS SUR LE PROCHAIN SALON DE PARIS.

« Le directeur général des musées a l'honneur d'informer le public et les artistes que les dispositions ont été prises, par M. le ministre d'Etat et de la maison de l'Empereur, pour que l'Exposition publique des ouvrages des artistes vivants soit ouverte le 1er mai 1853 dans les bâtiments occupés par le Garde-Meuble, rue du Faubourg-Poissonnière. Les ouvrages seront reçus tous les jours, de dix à quatre heures, depuis le 15 mars jusqu'au 31 du même mois : le délai de rigueur expirera le 31 mars, à six heures du soir. »

Quelques renseignements nous parviennent sur les ouvrages destinés au prochain Salon; nous allons les transcrire, tels, à peu près, qu'on nous les communique.

Outre le tableau qu'il vient de finir et qui servira de pendant à sa *Jeunesse de Lantara*, si justement remarquée à l'Exposition dernière, M. Faustin Besson termine quatre délicieux sujets destinés à enrichir les panneaux des portes de l'appartement de madame la comtesse de Persigny au ministère de l'intérieur, incendiés il y a quelques mois. Ces sujets représentent *les quatre Saisons*, traités dans le style des aimables peintres du XVIIIe siècle, Watteau et François Boucher, dont M. Faustin Besson continue avec tant de grâce les galantes fantaisies. Il ne suffit d'ailleurs pas à l'habile artiste de produire de belles œuvres, il fait encore de bonnes actions.

Tony Johannot, mort, comme on le sait, à l'improviste, et quand de nombreuses années de travail et de succès semblaient encore lui être promises, Tony Johannot a laissé sur son chevalet en cours d'exécution un ouvrage dont il avait reçu la commande du gouvernement. C'était une scène de l'Ancien Testament, l'épisode tout biblique de *Ruth et Booz*. Les dispositions générales de l'œuvre étaient indiquées, la figure de la gentille Ruth s'épanouissait au souffle créateur du maître, pleine de naïveté et de fraîcheur, dorée par le soleil

comme les blonds épis que foulaient ses petits pieds quand la mort, l'impitoyable mort est venue glacer la main qui tenait le pinceau.

La direction générale des beaux-arts n'a pas voulu que cette composition, qui promettait d'être une des meilleures de l'auteur, disparût dans l'oubli, et que, faute d'achèvement, la veuve fût privée de la juste rémuneration qui en serait revenue à son époux. C'est pourquoi M. Faustin Besson a reçu et accepté du plus grand cœur la confraternelle mission de compléter la pensée et le tableau de son ami, abandonnant à la veuve de Tony Johannot une importante somme sur la commande.

De tels exemples ne sont pas rares dans le monde des artistes; on doit se souvenir en effet qu'il y a deux ans, après le décès prématuré de Longuet, ses amis Diaz et Ernest Seigneurgens s'empressèrent de terminer, de classer les ébauches qui remplissaient son atelier, et dont la vente publique a rapporté une somme de plus de sept mille francs à la femme et aux enfants du pauvre défunt.

Après tout, un malheur est bon à quelque chose lorsque, comme l'incendie des appartements de M. le comte de Persigny, il se répare au moyen de nombreux et lucratifs labeurs dévolus aux artistes. Sans cet heureux sinistre, M. Vincent Vidal ne mettrait pas en ce moment la dernière main à la copie d'une merveilleuse composition qui ornait la chambre de madame la comtesse de Persigny, et que le feu a détruite, mais dont, par surcroît de bonne fortune, on avait auparavant fait tirer une épreuve photographique. C'est d'après cette épreuve que M. Vidal a entrepris une reproduction qui sera peut-être au-dessus de l'original; car, si souple est le talent de l'artiste qu'en quelque genre qu'il se soit essayé, dessin, pastel, ornements, eaux-fortes, portraits, ceux surtout de la famille Rothschild, il a presque constamment réussi.

Le portrait de l'empereur Napoléon III par M. Charles-Louis Müller est une étude sérieuse qui appellera certainement l'examen et le jugement de la critique. On peut dès à présent dire de M. Müller qu'en matière de portraits, il fait de la peinture comme Tacite a fait de l'histoire. Le pinceau de l'auteur de la *Dernière charrette* ignore la flatterie. Ce portrait de l'Empereur, gravé avec une précision et un art infini par M. Auguste Blanchard et édité par Harche, rappelle assez, par le travail du burin, celui du duc d'Orléans, exécuté en 1841 par M. Calamatta, d'après la peinture de M. Ingres : il n'y a guère que la figure qui soit complétement finie; le burin s'est encore quelque peu arrêté sur l'habit, mais le pantalon et les accessoires ne sont indiqués que par de simples traits. Les épreuves d'artistes de la belle gravure de M. Auguste Blanchard sur papier de Chine et avant la lettre, ne seront pas moins recherchées un jour que ne le sont à l'heure qu'il est celles de la remarquable improvisation de M. Calamatta.

Il n'y a point de haras aussi bien approvisionné en chevaux de toutes races que ne l'est l'atelier de M. Achille Giroux; en ce curieux réduit les chevaux piaffent, hennissent, caracolent sur tous les murs. Les regards se portent tout d'abord sur la toile qui occupe le chevalet : un superbe étalon s'élance triomphalement de l'écurie, tandis que le palefrenier le saisissant par sa flottante crinière, a toutes les peines du monde à le modérer. Ce tableau est, paraît-il, celui sur lequel M. Achille Giroux concentre présentement toutes ses affections et qu'il veut envoyer au Salon prochain. Dans un angle de l'atelier est appendu et presque voilé de deuil un autre tableau qui a un double mérite, car il joint au talent d'exécution particulier à l'auteur, l'avantage d'avoir été commandé par M. le comte d'Orsay, mort surintendant des beaux-arts. Le noble acquéreur n'a pu ainsi retirer l'ouvrage et payer sa dette : « Ah! disait-on ces jours derniers à M. Achille Giroux, si on savait cela quelque part... »

Les dernières expositions de Bruxelles et de Paris ont été, pour Mme O'Connell, de favorables occasions de se produire; aujourd'hui cette dame a pris rang parmi les maîtres, et les illustrations de la politique, des arts, des lettres, se pressent dans son atelier, jalouses de poser devant cette nouvelle Mme Lebrun. Aussi les portraits en pied ou en buste sont-ils là en fort respectable nombre, n'attendant que l'heure de quitter l'avenue Frochot pour courir au local définitif de l'Exposition. Parmi ces portraits traités avec l'énergie et le grand style des maîtres du XVIe et du XVIIe siècle, se distinguent principalement ceux de M. le comte de Persigny, de M. Romieu, de M. Arsène Houssaye, ceux aussi de Mme Ducos, femme du ministre de la marine, et de Mlle Rachel, tragiquement vêtue de velours noir.

M. Lorentz, lui, ne pourra, quels que soient les retards de l'Exposition, y envoyer sa grande page de la *Revue des morts*. L'artiste s'étant inspiré de la sombre ballade de Gœthe : « C'est la grande revue qu'aux Champs-Elysées, à l'heure de minuit, passe César décédé, » avait d'un trait rapide reproduit le rêve du poëte allemand sous forme d'une esquisse dont il avait fait hommage à M. le comte de Nieuwerkerke. L'Empereur ayant vu cet essai chez M. le directeur général des musées, au Louvre, exprima le désir que l'esquisse devînt un tableau. C'est pourquoi M. Lorentz recevait peu après, de M. Lefebvre-Deumier, une lettre des plus flatteuses par laquelle il était informé de la commande qui lui était faite, et prévenu, en outre, qu'elle lui serait payée sur la cassette particulière de S. M., et qu'une somme de 5,000 francs était mise à sa disposition pour premières avances.

Entre les peintres de talent que l'on reverra au Salon prochain, il en est un, M. Zuberbuhler, qui prépare, pour cette périlleuse épreuve, deux ouvrages dont les sujets sont au moins bien choisis : l'un est *Une jeune mère* faisant jouer son enfant sur ses genoux; l'autre a pour motif *la Jeune captive* d'André Chénier, blonde femme aux cheveux d'or et au front rêveur, contemplant le ciel.

La statuaire, comme on le pense, ne chômera pas cette année. Mme Lefebvre-Deumier, ce délicat et aristocratique ciseau, a obtenu trop de succès avec le buste de l'Empereur pour ne point persévérer dans un genre qui lui réserve encore de nombreux et légitimes triomphes. Cette fois Mme Lefebvre-Deumier s'applique à fixer dans le marbre la ressemblance d'une personne de son sexe, de Mme Ducos, dont Mme O'Connell achève le portrait; grande dame aussi distinguée par les charmes de la physionomie que par l'élégance des manières. Par pure distraction et dans ses courts moments de loisir, Mme Lefebvre-Deumier a modelé, pour ainsi dire à la loupe, une petite Vénus qui pourra fort bien être montée en cachet, et si antique par le contour et par la pose, qu'il n'est pas besoin d'un grand effort de galanterie pour la considérer comme un ressouvenir des âges grecs ou romains.

Nous aurons aussi un buste en marbre de l'Empereur, par M. Desbœufs; ce sera, si nous comptons bien, le quatrième buste semi-officiel. L'œuvre de M. Desbœufs, sévèrement étudiée et rendue, brille par des qualités qui lui sont propres et qui attestent qu'après M. le comte de Nieuwerkerke, Mme Lefebvre-Deumier et M. Barre, il est encore possible de bien faire sans les imiter. Ce buste n'est point d'ailleurs un travail de date récente; il avait été commandé avant les événements du 2 décembre au statuaire qui n'avait pu obtenir du prince président que quelques quarts d'heure d'études à l'Elysée. L'artiste, surpris durant une de ses fugitives séances par M. le comte de Persigny, eut avec le futur ministre une conversation qui ne lui laissa dès lors aucun doute sur les profondes aptitudes de l'homme d'Etat aux choses d'art. Enfin, il y a seulement quelques semaines, l'Empereur rencontrant M. Desbœufs et se souvenant des séances de l'Elysée, lui demanda où en était son buste : — « Sire, a aussitôt répondu le sculpteur, dans huit jours il sera au palais des Tuileries. » C'est ainsi que, grâce aux événements, le buste présidentiel est aujourd'hui un buste impérial, M. Desbœufs n'estime pas fouler aux pieds la vérité, en acceptant et pratiquant la règle de l'idéalisme dans l'art : il dit à ce propos et avec un grand sens : « Dans une œuvre de haute statuaire je vois tout ce que je mets, mais je ne me crois pas obligé de mettre tout ce que je vois. »

Que répète-t-on encore? On assure, et il n'y a plus à en douter, que M. Horace Vernet se retire en Algérie. L'illustre peintre de nos batailles contemporaines, l'éclatant historien de nos gloires d'Afrique veut finir ses jours au milieu des sites, dans le voisinage des lieux qu'il a tant de fois reproduits sur ses immenses toiles. Cette détermination étant irrévocable, la France n'a plus qu'à accompagner de ses vœux le navire qui, de Marseille, va porter son grand chef d'école sur cette autre terre française qui est l'Algérie.

GEORGES GUÉNOT.

Adriaen Van Ostade

Gilbert Sharpe, Sc.

LES DE VOYERS

PARTIE LITTÉRAIRE.

ÉTUDES

SUR QUELQUES POÈTES FRANÇAIS ANTÉRIEURS AU XVIIe SIÈCLE.

IV.

L'antiquité a encore fourni au moyen âge la plupart des formes rhythmiques dont il s'est servi. Ainsi, les vers français *tautogrammes* ou *lettrisés*, appartiennent aux latins; seulement, le moyen âge leur a donné le nom de *senés*, c'est-à-dire vieillis. Peignot dit avec raison, qu'il faut les mettre au rang des *difficiles nugæ*, parce qu'ils sont vraiment indignes d'occuper l'esprit d'écrivains sérieux.

Ce genre de poésie, du reste, était déjà connu des Celtes avant l'invasion romaine; chez eux ils l'appelaient *allitération*. Marbode, évêque de Rennes, l'un des prélats les plus lettrés du XIe siècle, parle également de l'allitération dans son traité *de Ornamentis verborum*, et Serlon, chanoine de Bayeux, en fait usage dans l'une de ses pièces (*). Il est donc bien permis de penser avec quelque certitude que les poëtes français du XVe et du XVIe siècle sont redevables de cette forme rhythmique aux poëtes latins qui les ont précédés (**). Quelques poëtes du XVIe ont aussi employé cette prosodie (***), et quelques modernes n'ont pas dédaigné, non plus, de s'en servir.

Nous citerons seulement deux vers de Marot pour prouver que les meilleurs esprits n'ont pas échappé à cette épidémie littéraire :

« C'est Clément Contre Chagrin Cloué
Et Est Estienne Esveillé Enjoué. »

Je n'ose parler des vers *enjambés*, parce que c'est une espèce de hachis ou de gâchis qui n'a rien de commun avec ces magnifiques enjambements des vers modernes dont Hugo est le roi.

Les *couronnés* ne sont pas beaucoup meilleurs ; mais ils ont un certain air de famille avec les rimes en écho dont les poëtes modernes ont tiré un excellent parti (****). Jean Molinet, bibliothécaire de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, nous paraît être l'inventeur de ce genre *flon flon* dans lequel Marot a fait quelques essais. En voici un échantillon :

« La blanche colom*belle*, *belle*,
Souvent je voys p*riant*, *riant* :
Mais dessoubz la cor*delle* *delle*
Me jecte un œil f*riant*, *riant*,
En me con*sommant* et *sommant*
A douleur qui ma *face* e*fface* :
Dont suy le réc*lamant* *amant*,
Qui pour l'ou*trepasse* *trespace*. »

Dans la suite, on ne trouva plus cette rime assez ridicule, on la perfectionna. Alors, il ne suffisait plus seulement de répéter la consonnance une ou deux fois, ainsi que nous venons de le voir, mais il fallait encore que le mot sortît de la même racine, comme on l'exigeait pour les rimes *annexées*. Ainsi, par exemple :

« Les princes sont aux grands cours couronnez
Comtes, ducs, rois, par leur droit nom nommez.
Leurs logis sont en bon ordre ordonnez
Et du hautain leur renom renommez. »

On a tort d'appeler cela des vers; le mot logogriphe aurait dû être inventé pour eux.

Quand ces rimes redoublées portaient trois couronnes, on les appelait *emperières* (*). Mais il faut être d'une belle force en nécromancie pour en découvrir le sens.

En grand re*mort*, *mort*, *mord*,
Ceux qui par*fais*, *fais*, *fais*,
Ont par e*fort*, *fort*, *fort*,
De clercs et f*rais*, *rais*, *rès*.

On trouve encore d'autres exemples dans le père Mourgues et l'abbé Massieu (**), presque tous ont l'air de perpétuels défis jetés par la sottise à la face de l'humanité.

Qu'es-tu qu'une im*monde*, *monde*, *onde*?

S'écrie le père jésuite dont nous venons de parler. L'abbé Massieu n'est pas plus intellígible quand il rapporte un exemple tiré de la *controverse du sexe masculin et féminin*.

Bénins lecteurs, très dili*gens*, *gens*, *gens*,
Prenez en gré nos impar*faits*, *faits*, *faits*.

Il fallait, en effet, que le lecteur fût essentiellement *bénin* pour prendre en gré les *faits* de ces messieurs.

D'un autre côté, Guillaume Dubois, plus connu sous le nom de Guillaume Cretin, inventait les rimes *équivoques* (***). Ce n'était plus une ou deux syllabes répétées, comme l'avait fait Jean Molinet dans ses rimes *couronnées*, il fallait que les mots offrissent un double sens, à l'oreille une double consonnance, à l'esprit une double signification. Voici des vers que Cretin adressait à sainte Geneviève, patronne de Paris :

« Peuples en paix, te plaise *maintenir*
Et envers nous si bien la *main tenir*

(*) Voir la traduction de Serlon, faite par M. V.-E. Pillet, p. 3.

(**) Dès le VIIIe siècle, saint Adhelme avait fait un poëme intitulé : *de virginitate*, dont les vers sont allitérés.—A peu près vers la fin du même siècle, le pape Adrien adressa à Charlemagne un poëme en vers de sa façon, dont tous les mots commençaient par la première lettre de son nom; enfin, dans le IXe siècle, Hubaud, religieux de Saint-Amand, dédia à l'empereur Charles-le-Chauve un poëme allitéré composé en l'honneur des *chauves*; tous les mots commençaient par un C :

Carmina, clarisonæ, clavis cantate camenæ.

Voir ANQUET., *Hist. de France*, t. III, p. 81.—DUMARSAIS, dans ses *Tropes*, p. 256.

(***) *Leo Placentius* fit surtout à cette époque un petit poëme bien connu des élèves de rhétorique, qui est intitulé : *Pugna Porcorum*. Il se compose de 253 vers dont tous les mots commencent par un P.

Plaudite porcelli, porcorum pigra propago.
Progreditur plures porci, pinguedine pleni;
Pugnantes pergunt, etc.

Ce petit poëme a été publié sous le pseudonyme de *Publius Porcius*. Une des plus anciennes éditions est celle publiée à Anvers en 1533, in-8°; petit romain. Celle de Louvain, que l'on a cru la plus ancienne, n'est que de 1546.—Voir Peignot dans ses *Amusements*, Dumarsais dans ses *Tropes*, et Moreri dans son *Dictionnaire hist.*

(****) Ch. Fontaine, dans son art poétique, a dit : « Couronnée est la ryme en laquelle, ou l'une seule, ou les deux ou trois dernière syllabes du carme faisant mot, ont été aussi dernières de la diction les précédant. » — Liv. I, ch. XV.

(*) Thomas Sibilet, dans son *Art poétique*, a dit : « Est appelée *emperière* pour ce quelle a triple couronne. Ceste ne se fait que d'une syllabe répétée deux fois simple après le mot quelle couronne. » — *Art poéti.*, liv. II, p. 256; Lyon, édit. de 1555.

(**) Massieu, *Histoire de la poésie française*, t. II. —Mourgues, *Traité de la poés. franç.* Toulouse, 1685.

(***) Sainte-Beuve a parlé de cette rime dans son tableau historique et critique de la poésie française, sans y attacher une grande importance; mais Thomas Sibilet, dans son *Art poétique*, la regarde comme très-élégante, parce qu'elle est « *la plus poignant l'ouie*; » elle se fait, dit-il, « quand les deux, ou trois, ou quatre syllabes d'une seule diction assises en la fin d'un vers, sont répétées au carme symbolisant; mais en plusieurs mots. TH. SIBILET, *Art poétique*, édit. de 1555. Lyon.

Qu'après la vie ayons fin de *mort seûre*
Pour éviter infernale *morscure*.

Ces gens-là avaient été évidemment mordus par quelque chien enragé. On pourrait pardonner ces niaiseries aux poëtes secondaires ; mais il est pénible de les retrouver sous la plume des poëtes de premier ordre. Ainsi, Clément Marot, qui lui-même s'est amusé depuis aux dépens « *du bon Crétin au vers équivoqué*, » comme il l'appelait, s'est aussi servi fort plaisamment de cette rime dans une épître qu'il adresse au roi François Ier.

Et m'esbattant je fay rondeaux *en ryme*
Et en rymant, bien souvent je *m'enryme;*
Bref, c'est pitié d'entre nous *rymailleurs*,
Car vous trouvez assez de *ryme ailleurs*
Et quand vous plaist, mieux que moy *rymassez*,
Des biens avez et de la *ryme assez*.
Mais moy, à tout, ma ryme et *ma rymaille*
Je ne soutien (dont je suis *marry*) *maille*.
Or ce me dist (un jour) quelque *rymart*,
Vien-çà, Marot, trouves-tu en *ryme art*
Qui serve aux gens, toy qui est *rymassé*?
Ony vrayment (dy-je) Henry *Macé*.
Car vois tu bien, la personne *rymante*,
Qui au jardin du bon sens la *ryme ente*.
Si elle n'a des biens en *rymoyant*,
Elle prendra plaisir en *ryme oyant* :
Et m'est advis que si je ne *rymois*,
Mon pôvre corps ne serait nourry *mois*,
Ne demy jour. Car la moindre *rymette*
C'est le plaisir, ou faut que mon *ris mette*.
Sy vous supplie qu'à ce jeune *rimeur*
Faciez avoir un jour par sa *ryme heur*
Afin qu'on die, en prose ou *en rymant*,
Ce rymailleur qui s'alloit en *rymant*,
Tant rymassa, ryma et *rymonna*,
Qu'il ha congneu quel bien par *ryme on a*.
(Marot, en ses Poésies, p. 113, t. I.)

Les vers *contrepettés* sont ceux dont les mots changent de place tout en répétant le même vers ainsi métamorphosé trois ou quatre fois. Ils ne sont seulement pas ridicules, mais il est à peu près impossible qu'ils ne soient pas bêtes. Voici une *anti-strophe* qui est dirigée contre les protestants :

« Luther, Viret, Beze et Calvin
Ont renversé l'esprit divin.
Beze, Calvin, Luther, Viret,
Sont moins au Christ qu'à Mahomet.
Calvin, Luther, Viret et Bèze
Ont mis le monde mal à l'aise.
Viret, Bèze, Calvin, Luther
Et les leurs, iront en enfer.

J'espère bien que les inventeurs d'une telle poésie y trouveront également une petite place... littéraire. Ils sont à peine bons à tirer le cordon du temple des Muses.

Les vers *concatenés* sont ceux dont le dernier vers d'un couplet recommence le couplet suivant (*). Marot et les modernes se sont souvent servis de cette forme rhythmique ; forme, à la vérité, qui ne manque ni d'élégance ni de gentillesse quand elle est employée avec goût et discernement. Nous prenons cet exemple au hasard :

D'*Eléonore*
Chacun admire le talent ;
Et ce que personne n'ignore,
C'est qu'on soupire en écoutant
Eléonore.

Eléonore
A plus d'un appas séducteur,
Je le sais; mais je crois encore
Qu'on doit leur préférer le cœur
D'*Eléonore*.

Eléonore
De la fêter me fait la loi :
Qu'un la autre compare à Flore;
On est tout, quand on est pour moi
Eléonore.

Tout le monde sait ce que sont les vers *monorimes*, le mot l'indique assez ; puis, d'ailleurs, nous avons déjà fait remarquer que l'un des trouvères les plus célèbres du XIIe siècle — Guichard de Beaulieu, — avait fait des sermons en vers alexandrins, avec des tirades de cinquante à soixante vers ayant la même consonnance. Ce genre de poésie est très-fatigant ; nous n'insisterons donc pas, bien qu'on le retrouve dans les poëtes du XIVe et du XVe siècle.

Les *monosyllabiques* ne le sont pas moins ; ils sautillent et tourmentent trop l'oreille également, par le retour des mêmes consonnances. Ces vers, du reste, bannis de la poésie française, n'ont que le mérite de la difficulté, car, ils n'ont même pas le charme de la fraîcheur et de l'harmonie pour les sauver. On condamne déjà comme défectueux les alexandrins qui ne sont composés que de monosyllabes, à plus forte raison ceux dont les monosyllabes riment entre elles, comme celles-ci :

De
Ce
Lieu
Dieu
Sort
Mort;
Sort
Fort
Dur!
Mais
Très
Sûr.

Par opposition, on trouve quelques vers composés de deux mots, d'un hexamètre et d'un pentamètre (*).

Quant aux vers *métriques*, ils sont, comme les vers latins, composés de *dactyles* et de *spondées*. C'est à Jean Mousset, poëte français du XVIe siècle, qu'il faut en reporter l'honneur. On les avait attribués d'abord à Jean Baïf — ce qui les avait fait nommer *vers baïfins ;* — mais on a reconnu l'erreur, bien qu'elle ait été propagée par quelques écrivains (**). Le grand tort de ce genre de poésie est de ne pas admettre la rime ; ils ont beau être bien faits, il leur manque toujours cette harmonie de la forme rhythmique régulière, qui est une des beautés de la versification française. L'oreille s'habitue difficilement aux vers de quinze, seize et vingt pieds. Nous ne citerons ni les épigrammes de Pasquier, faites dans ce genre, ni les vers de Nicolas Rapin, de Butel, — le premier qui essaya de les faire rimer, — de Desportes, de Passerat, ni de Callier ; nous tirerons nos exemples du début de l'*Enéide*, traduite par Turgot :

« Jadis sur la fougère une musette accompagna mes chants ;
J'osai depuis, sortant des bois, disciple de Cérès,
Forcer la terre à répondre aux vœux de l'avare agriculteur ;
Mars aujourd'hui m'appelle, ô muse! embouche la trompette,
Dis les combats, muse! et ce guerrier que l'ordre du destin,
Loin des murs d'Ilion en cendre et du tombeau de ses pères.
Aux champs ausoniens fit aborder après mille dangers.

(*) « *Concatenée* est la ryme en laquelle les coupletz se suivant sont concatenez, en sorte que le suivant se commence par le dernier vers du précédent. » Th. Sibilet, p. 75. Ce mot vient de *concatenatio, catenâa* chaîne.

(*) Voici un distique de cette façon :
« *Perturbantur Constantinopolitani*
Innumerabilibus sollicitudinibus. »

(**) Voir Anguis, t. 4, p. 370.—*Les poët. franç. avant Malh*

François de Neufchâteau nous apprend que Voltaire fut très-peu satisfait de ce début et qu'il condamna le vers métrique, ne voyant qu'une très-belle prose dans les vers de son ami.

Les vers *lipogrammatiques* sont encore d'une difficulté assez singulière. Il suffit de bannir une lettre de l'alphabet dans chacune des strophes ou des quatrains qui composent ce genre de poésie. Ainsi Peignot cite un poëme de vingt-quatre strophes dont le premier quatrain est privé d'*a*, le second de *b*, le troisième de *c*, et ainsi de suite jusqu'à *z*. Par contre, nous avons édité un poëte du xve siècle — *Jean Joret*, escripteur des rois Charles VII, Louis XI et Charles VIII, — dont les vers sont *anti-lipogrammatiques*. Cette œuvre est composée de 24 doubles strophes dont les deux premières commencent par la lettre *a*, les deux secondes par la lettre *b* et ainsi de suite jusqu'à *z*. C'est une puérilité d'un autre genre.

Les rimes *en écho* sont des plus jolies de l'ancienne prosodie française. Elles ont même été trouvées si charmantes, qu'elles ont été adoptées par les modernes, et qu'ils s'y sont distingués. Pasquier, Ronsard, et surtout Panard, en ont fait de très-belles. Il y en avait de deux espèces ; et bien qu'elles consistassent les unes et les autres à répéter la dernière syllabe à la façon des rimes *couronnées* de Jean Molinet, elles affectaient cependant une autre disposition plus méthodique. Quelquefois l'écho changeait à chaque vers ; quelquefois aussi il était invariable et restait le même pour toute la pièce. Dans ce dernier cas, la pièce n'est ordinairement qu'un quatrain. Dans le premier cas, Gilles-le-Viniers a dit (*) :

« Icelle est la très mig*note*
Note
Qu'amors fait *scavoir*.
Avoir
Qui peut belle a*mye*.
Mye
Nel doit re*fuser*,
User
En doit sans fo*lie* :
Lie
Est la peine as fins amans. »

Quant à l'autre espèce de rimes *en écho*, le vieux Thomas Sibilet nous apprend : « *qu'en ceste-cy la couronne estait hors de la mesure et composition du vers* (**). Dans l'épigramme qui va suivre, nous en trouvons un bien curieux exemple ; mais, certes, nous ne voudrions pas l'avoir inventé.

« Réponds, Echo, et bien que tu sois *femme*,
Dy vérité : qui fit mordre la *femme*?...
Qui est la chose au monde plus in*fame* ?
Qui plus engendre à l'homme de diffa*me* ?
} *femme.*

Il faut avouer que cet écho est très-ridicule et fort mal élevé, de s'en aller répétant à chaque vers : Femme, femme, femme!

On désignait par le nom de rimes *en kyrielles* celles qui consistaient à répéter un même vers à la fin de chaque couplet, ce que nous avons depuis appelé refrain (***). Ainsi dans notre vieux chansonnier-poëte, Olivier Basselin, nous retrouvons le type de cette forme poétique, c'est-à-dire de ces charmants couplets, assaisonnés d'un joyeux refrain constamment répété :

« Tout à l'entour de nos remparts
Les ennemys sont en furie ;
Sauvez nos tonneaux, je vous prie!
Prenez plustôt de nous soudards
Tout ce dont vous avez envie ;
Sauvez nos tonneaux, je vous prie !

» Nous pourrons après en beuvant
Chasser nostre merencolie :
Sauvez nos tonneaux, je vous prie!
L'ennemy qui est cy-devant
Ne nous veut faire courtoisie.
Vuidons nos tonneaux, je vous prie!

» Au moins s'il prend nostre cité,
Qu'il n'y trouve plus que la lie :
Vuidons nos tonneaux, je vous prie !
Deussions-nous marcher de côté,
Ce bon *cidre* n'espargnons mie :
Vuidons nos tonneaux, je vous prie !

Nous ne parlons pas des *vers burlesques*, c'est-à-dire de ce genre de poésie qui travestit les choses les plus nobles et les plus belles en plaisanteries bouffonnes, tel que l'a fait Scarron dans sa *Gigantomachie*. Nous avons déjà vu assez de choses burlesques sans nous repaître encore de celles-ci. Nous avons hâte d'arriver aux vers *figurés*, appelés aussi vers *rophaliques* et *pyramidaux*.

En effet, je ne sais rien de plus pyramidal que ces niaiseries de toute sorte inventées sous ces noms divers. Quand on eut bien fouillé tout l'arsenal de l'antiquité, quand on eut bien torturé son esprit à toutes ces fadaises, on accoucha encore de quelque chose de plus profondément difforme. On vit apparaître de petits poëmes disposés en *croix*, en *triangles*, en *ovales*, en *fourches*, en *râteaux*, en *losanges*, en *verres*, en *bouteilles*. La poésie tournait à l'ivrognerie. Il faut s'en prendre, après tout, à l'esprit public du temps, qui, n'ayant pas eu de beaux modèles sous les yeux en très-grande quantité, n'avait pas encore eu le loisir de se former une opinion bien arrêtée sur ses écrivains. On était en plein dans l'époque des tâtonnements; quelques esprits firent fausse route.

Ce fut donc pour imiter les anciens *difficiles nugæ*, que certains poëtes du xve et du xvie siècle — voire même du xviie, employèrent tout ce qu'ils avaient d'imagination, de talent et d'esprit.

Ainsi, n'est-il pas pitoyable de voir des hommes de talent, tels que Panard, donner tête baissée dans des frivolités de cette nature? Ses *losanges*, qui sont aussi des vers *pyramidaux* croissants et décroissants, ne sont moins curieux qu'extravagants.

Les
Sonnets
Les mieux faits
Sont chimère :
Que faut-il faire?
De l'eau toute claire.
Que sont tant de nigauds
Dans leurs madrigaux
Dont Céphise,
Belise,
Lise ?
Sots!

Tous
Jaloux
Sont des fous
Que je blâme :
Fi d'une flamme
Qui nous ronge l'âme!
Fais moncher comme moi;
Pour braver la loi
D'une amante
Changeante,
Chante,
Bois.

(*) Cette rime était en usage dès le xiiie siècle, puisque Gilles-le-Viniers est un des écrivains qui ont accompagné saint Louis à la Croisade; mais nous en trouvons des exemples chez les Latins. En voici un singulier exemple ;

in re teriæ { Nihil aliud est nisi pæ / Labor eminet atque cate / Nec lex, necjuris habe } *na*

Voir le Grand-d'Aussy, *Contes et Fabliaux*, t. I, p. 72. — Peignot, *Amusements*, p. 105.

(**) Sibilet, *Art poétique*, p. 77.

(***) *Kyrielle* est appelée la ryme en la quelle en la fin de chaque couplet un même vers est toujours répété. « Thom. Sibilet. *Art poétique*, p. 74.—Ces sortes de couplets à rimes en kyrielles ne sont pas nouvelles, dit ce même auteur ; elles s'appelaient autrefois *palinods*, c'est-à-dire rechanté plusieurs fois. *Ibid*, *loco citato*, p 74.

Naturellement, pour boire, il fallait une bouteille; or, comme cet instrument bachique était on ne peut plus familier à Panard, aussitôt il en compose une que voici :

Que mon
Flacon
Me semble bon !
Sans lui
L'ennui
Me cuit,
Me suit;
Je sens
Mes sens
Mourans
Pesans.
Quand je la tiens,
Dieu ! que je suis bien !
Que son aspect est agréable.
Que je fais cas de tes divins présents!
C'est de son vin fécond, de ses heureux flacons
Que coule ce nectar si doux, si délectable,
Qui rend tous les esprits, tous les cœurs satisfaits.
Cher objet de mes vœux, tu fais toute ma gloire;
Tant que mon cœur vivra, de tes charmants bienfaits
Il saura conserver la fidelle mémoire.
Ma muse à te louer se consacre à jamais,
Tantôt dans un caveau, tantôt dans une treille.
Ma lyre, de ma voix accompagnant le son,
Répètera cent fois cette aimable chanson :
Règne sans fin, ma charmante bouteille;
Règne sans cesse, mon cher flacon.

Panard n'était pas un homme à laisser son mobilier incomplet; en bon buveur, une bouteille demandait un verre; il s'empressa d'en fabriquer un de la taille et à la mesure de son flacon (*). Le voici :

Nous ne pouvons rien trouver sur la terre
Qui soit si bon, ni si beau que le verre.
Du tendre amour berceau charmant,
C'est toi, champêtre fougère,
C'est toi qui sert à faire
L'heureux instrument
Où souvent petille,
Mousse et brille
Le jus qui rend
Gai, riant,
Content.
Quelle douceur
Il porte au cœur!
Tôt
Tôt
Tôt
Qu'on m'en donne
Qu'on l'entonne;
Tôt
Tôt
Tôt
Qu'on m'en donne,
Vite et comme il faut :
L'on y voit sur ses flots chéris
Surnager l'allégresse et les ris.

(*) On trouve dans *le Caveau moderne* deux chansons de Capelle, calquées sur celles de Panard; mais on doit reconnaître que c'est encore l'antiquité qui a fourni les modèles de ces extravagances. Il existe un petit volume in-4°, imprimé à Dôle (Jura), en 1592, où l'on trouve des *vers figurés* en grec et en latin de toutes les espèces. Les uns représentent des ailes, des autels des œufs, des lunettes; les autres des cercles, des angles, des triangles, etc., etc. Toutes ces pièces, faites par des élèves du collége de Dôle, ont été composées en l'honneur de M. de Vergy, comte de Champlitte, gouverneur de la Franche-Comté. — Ce volume est intitulé : *Sylvæ quas vario carminum genere primani scholastici collegii Dolani, S. J., in publicâ totius civitatis gratulatione lætitiâque, ex tempore obtulerunt.* Dôle, 1592, petit in 4°.

Nous ne pousserons pas plus loin nos investigations philologiques et bibliographiques, parce qu'il nous faudrait un volume pour les contenir toutes, et que ce serait, d'ailleurs, marcher sur des redites. Notre but a été de constater un fait : c'est qu'au moment où la langue française commençait à prendre un essor, une forme stable, régulière, bien assise, il s'est trouvé une série de grotesques qui, se sentant assez forts pour jouer avec elle, se sont mis à divertir le public en la ployant à toutes les bizarreries de leur esprit et à tous les caprices de leur imagination.

Heureusement, leur influence, quoique ressentie, a été fort minime, fort peu importante, et il reste encore assez de grands poëtes au XIVe, au XVe et au XVIe siècle pour dominer tous ces triboulets littéraires. Que voulez-vous? Il y a bien eu un moment, dans l'antiquité, où le mauvais goût a tellement prédominé, que l'on en était venu à préférer Perse à Horace (*); il n'est donc pas étonnant qu'il se soit trouvé des gens assez faibles d'esprit, assez peu lettrés pour préférer Guillaume Cretin à Alain Chartier, Coquillart à Marot, Meschinot à Ronsart. C'est encore là l'histoire de nos jours; on trouve une infinité de gens qui préfèrent Polichinelle au Théâtre-Français, madame Cottin à Georges Sand et Baour-Lormian à Victor Hugo !...

D'où je conclus que tous les goûts sont dans la littérature, comme dans la nature, et que le meilleur est ordinairement celui qu'on a.

J. A. LUTHEREAU.

AU POÈTE PIERRE-LACHAMBAUDIE !

« Soleil de ma patrie, astre aux regards joyeux »
DEUX NOBLES EXILÉS
« L'Infante d'Espagne, Victor Hugo. »

Trouvère aimé des dieux, ta voix harmonieuse
En trompant tes ennuis, lyre mystérieuse,
Sur la terre d'exil effeuille quelques *fleurs* (**).

Tu chantes, ô poëte ! une lointaine étoile,
Ton enfant, les oiseaux, une abeille, une voile (***),
Alors que ton visage est inondé de pleurs !

Pauvre ami, je te plains ! Pour accélérer l'heure
Qui trop lente s'en vient frapper à ta demeure,
De nos pleines du Nord poétisant les nuits !

Tu les chantes, rêvant à tes brunes collines,
Aux danses du pays, au son des mandolines,
Le soir sous les tilleuls, en d'amoureux réduits !

Tu chantes, et pourtant ta lèvre est défleurie;
Ton cœur bat, ta voix tremble au seul nom de patrie :
De la France, en secret, tu regrettes le ciel.

Voyageur étranger à nos brumeuses plages,
Apporté par les vents au plus fort des orages,
C'est en vain que tes yeux réclament leur soleil.

Le soleil du pays, l'astre qui voit éclore
L'enfant à son berceau, le monde à son aurore,
La fleur en son calice et l'abeille en son miel;

Rien n'en peut tenir lieu sur la rive étrangère.....
Au poëte exilé, Seigneur, à ma prière,
Rendez une patrie, un rayon de soleil !

ALFRED LEKIME.

Bruxelles, 1er mars 1853.

(*) Nisard, — *Études sur les poètes de la décadence*, t. I, p. 216.
(**) Après une lecture de son recueil intitulé : *Fleurs d'exil.*
(***) Allusion à divers morceaux du recueil.

PARTIE ARTISTIQUE.

LES ATELIERS D'AUTREFOIS.

Joseph Van Craesbeke.

Celui-ci a commencé par être boulanger et fini par être peintre; mais ce qu'il a été jusqu'à la fin, c'est ivrogne et à moitié fou. Personnalité grotesque et cynique, dont il serait aussi injuste de rendre responsable le commerce des beaux-arts, qu'il serait absurde de reprocher à la musique ou à la littérature la vie crapuleuse par accès du pauvre et célèbre Hoffmann.

Mais il ne faut pas nommer Hoffmann en regard de Craesbeke : Hoffmann était un artiste passionné et un homme de cœur. Craesbeke est l'une de ces figures fantastiquement ignobles qui se traînent, — l'œil louche et éraillé et des haillons sur le torse, — dans l'œuvre drôlatique de Callot. A le considérer, on devient fataliste. Cet homme a apporté en naissant tous ses mauvais penchants et toutes ses misères. Ils semblent inscrits dès l'enfance, en traits indélébiles, dans les lobes de son cerveau.

La nature qui l'a fait laid et repoussant, l'a fait aussi enclin à l'amour le plus vif et à la jalousie la plus maladive.

Elle lui a mis au sommet du crâne cette bosse que les physiologistes de l'école de Spurzheim considèrent comme le siége des préoccupations ambitieuses, et elle l'a condamné, par d'autres penchants vils et gloutons, à grouiller entre deux pots, dans la lie des tavernes.

Elle l'a doué d'habiles mains, de facultés imitatives vraiment prodigieuses, et en même temps d'une brutalité bestiale, qui le jette tête baissée dans les conflits ignobles, parmi les horions et les coups de couteau.

Cette bête ahurie qui louche en hurlant quand l'ivresse opère, pastiche Brauwer à s'y méprendre quand il est dégrisé et qu'il saisit un pinceau. Cette brute qui court les mauvais lieux est jaloux de sa femme comme Triboulet de sa fille. Pour une faveur d'elle, voyez comme il se tourmente et comme il s'humilie! Est-elle distraite, préoccupée? — A quoi ou plutôt à qui songez-vous, madame? Vous ne répondez pas? — Et le voilà qui écume et qui va mordre. — Il le faut croire; Joseph Van Craesbeke avait dans les entrailles quelque démon impossible à exorciser.

Il était né à Bruxelles en 1610, et il avait quitté cette ville pour Anvers, où il exerça la profession de boulanger. Mais la fournée cuite, il disparaissait chaque jour, et il ne reparaissait plus sous le toit conjugal que fort avant dans la nuit. Où allait-il? Dans les tripots. Soit heur ou malheur, il y fit la connaissance de Brauwer, autre libertin, mais, comme on sait, peintre de grand talent, dont l'atelier devint la seconde habitation de Craesbeke. Ils devisaient ensemble tandis que Brauwer travaillait à ses tableaux.

Un jour, Craesbeke essaya de peindre et réussit. Brauwer l'encouragea, le guida. Craesbeke renonça à la pelle à four et au pétrin pour le chevalet et la palette. Le voilà artiste aussi, et peignant, et vendant bien ses tableaux.

Mais plus il peint, plus il boit; plus il boit, plus ses absences de chez lui se prolongent; et plus il est en proie, quand il rentre, à ses transports jaloux et à ses fureurs.

— Joseph, vous êtes ivre.

— Je me console de votre indifférence comme je puis.

— Triste façon de vous rendre plus aimable!

— Je ne puis être aimable, puisque je suis laid.

— Vos vices sont plus laids que votre personne.

— Tout ou rien. Je veux vous faire frémir, puisque je ne puis aspirer à vous plaire. Il me plaît, à moi, d'être hideux, entendez-vous?

Et il recommence de plus belle à boire, à grimacer et à extravaguer. De rage contre la nature qui l'a disgracié, il s'enlaidit encore à plaisir. Tantôt c'est un emplâtre qui se colle sur un œil, tantôt c'est une coiffure extravagante qui lui couvre la moitié de la face et où il découpe deux trous ronds à l'endroit des yeux. Le voilà qui ouvre une bouche effroyable devant un miroir. — Bon! il est impossible d'être plus affreux; vite une toile et des pinceaux, que je lègue cette figure de possédé à mes petits-neveux!—Ceci n'est point un conte fait à plaisir; Joseph Van Craesbeke s'est peint dix fois sous cet aspect et dans cet accoutrement.

Son meilleur tableau, sa plus belle œuvre, qu'elle est-elle? une tuerie d'hommes ivres dans une guinguette. Il y a un mort au premier plan; à côté des mourants, partout des mâchoires brisées à coups de chaises et de bouteilles. L'exécution en est aussi belle que le sujet repoussant.

Ce tableau, c'est l'emblème de sa vie. Voilà comment il médite sans cesse d'accommoder les gens qu'il surprendrait en conversation criminelle avec sa femme; mais il y a une bonne raison pour qu'il n'y parvienne point : la femme de Craesbeke est aussi chaste et irréprochable que lui l'est peu. Soins inutiles pour désarmer cet homme, qui juge de la culpabilité de sa femme par les torts qu'il accumule envers elle! Plus elle est résignée, patiente, plus il s'aigrit, plus il s'exalte. Ce n'est point un rival, on dirait que c'est son ombre à lui qui lui fait peur.

Il se creuse l'esprit. Comment s'assurer de la fidélité conjugale? En donner l'exemple, se réformer, il ne le peut. Il faut chercher autre chose.

Craesbeke s'enferme dans son atelier; il se peint sur la poitrine une effroyable blessure en trompe-l'œil, et ensanglante artistement son couteau à palette; puis il appelle au secours en jetant des cris lamentables.

Sa femme accourt; elle s'évanouit presque à cet aspect.

Craesbeke jouit un moment de son triomphe et de la pitié qu'il inspire; puis, essuyant tout à coup la lame du couteau et effaçant sa plaie :

— Ce n'était rien, ma mie; je voulais seulement savoir ce que vous ressentiriez en me voyant à moitié mort.

Voilà un échantillon scrupuleusement historique des fantaisies horribles de ce personnage, plus excessif que la fantaisie d'un auteur dramatique. Le malade imaginaire de Molière feint d'être moribond pour éprouver la tendresse de Beline, mais il n'est pas sanglant. Craesbeke est encore moins possible qu'Argan, à la scène.

Les biographes assurent que cette comédie funèbre le guérit de sa jalousie en lui montrant que l'attachement de sa compagne infortunée était sincère.

Mais, tranquille de ce côté, il se grisa de plus en plus, et finit par mourir comme meurent les hommes de cette sorte, maniaque, hébété.

Du même auteur, — un fort bon petit tableau représentant un hermite en prières. — C'est à n'y pas croire. On parle de la *dualité* humaine; s'il ne s'agissait que de dualité! mais l'homme est le plus *multiple* des êtres. Encore un exemple :

— Monsieur, dit un soir à Craesbeke, en le rencontrant, un inconnu arrêté devant une porte; vous voyez cette maison, et derrière ce rideau, cette lumière qui veille malgré l'heure avancée de la nuit.

— Oui, monsieur.

— Il y a là une femme qui dit son chapelet à l'intention de son mari, en attendant son retour. Le mari est au cabaret, et quand il rentrera, il battra cette pauvre femme.

— Cela se voit, monsieur.

— Cet homme est une manière de peintre appelé Joseph Van Craesbeke.

— Oui, monsieur.

— C'est un misérable cuistre!

— Il est vrai, monsieur!

— J'aimais cette femme quand elle était jeune, et j'ai demandé sa main.

— Que vous n'avez point obtenue?

— Non, monsieur; elle avait déjà promis d'épouser Craesbeke.

— Et elle a tenu sa promesse?

— Pour son malheur!

— Et depuis lors vous ne l'avez pas revue?

— Non, monsieur; mais je voudrais lui rendre un service.

— Et lequel?

— La délivrer honnêtement à son insu d'un maître brutal et vicieux.

— Bien pensé; mais comment s'y prendre?

— Le provoquer et le tuer, si la chose est possible.

— C'est une idée?

— Voici deux épées dont je me suis muni pour cela.

— Voyons-les.

— Voulez-vous me servir de témoin?

— C'est difficile, monsieur.

— Pourquoi cela?

— D'abord, je suis ivre-mort.

— On ne le dirait pas, à vous entendre.

— Cela tient à l'habitude que j'en ai. Et puis, je suis ce Joseph Van Craesbeke que vous voulez tuer par humanité pour sa femme.

— Est-il possible? Alors, en garde!

— Doucement; non non! Tuez-moi, je ne me défendrai pas; la vie m'est à charge; voyez-vous! Savez-vous bien que je m'ennuie horriblement dans ce monde!... Quant à ma femme, elle me fait plus de pitié que vous!...

A ce mot, l'homme aux deux épées s'éloigne sans proférer une seule parole.

On ajoute que Craesbeke rentra chez lui et s'endormit cette nuit-là sans avoir battu sa ménagère.

Il mourut vers 1660, laissant beaucoup de dettes, une veuve qui eut la magnanimité de le pleurer, et quelques bons tableaux que l'on conserve. OSCAR HONORÉ.

NOTES D'UN AMATEUR

SUR QUELQUES TABLEAUX

DU MUSÉE DE PEINTURE DE BRUXELLES,

POUR SERVIR A LA RÉDACTION D'UN LIVRET.

« Le Musée de Bruxelles vaut mieux que sa réputation »
L. VIARDOT.

Il y a quelque temps, en faisant voir à des étrangers les tableaux curieux de l'Ecole flamande ancienne réunis dans une des salles du Musée, je crus trouver dans le livret *publié par les soins de la Commission administrative,* les indications tout au moins nécessaires que le premier visiteur venu a le droit de demander à des *Guides* de cette espèce. Mon étonnement et ma confusion furent grands, je l'avoue. Quoi, en présence de véritables chefs-d'œuvre, orgueil et gloire de notre école nationale, dans un pays où les traditions de l'art sont pieusement transmises de génération en génération, au milieu de ce Musée *qui vaut mieux que sa réputation,* pas un mot, pas une ligne, pas une notice qui satisfasse même d'une manière sommaire, l'admirateur de nos vieux Flamands. Je le dis avec douleur, le livret offert au visiteur est insuffisant et, chose plus grave, fautif presque à chaque page. Il est plus que temps qu'une œuvre présentable se substitue au triste catalogue dont nous venons de parler, et c'est pour apporter notre petite pierre au monument, que nous offrons les notes suivantes à ceux qui pourront les employer d'une manière utile à l'art et à la réputation du Musée.

Ces notes sont très-incomplètes sans doute, mais, réunies à d'autres éléments qui peuvent se produire, mêlées à des renseignements que leur publication peut faire connaître, refondues, remaniées et appropriées au but qu'un *livret* doit se proposer, elles offriront peut-être quelque intérêt. En outre, elles sont, le plus souvent, toutes matérielles et ne portent que sur des dates, des descriptions, des analyses et quelquefois aussi sur la nature des sujets. A ce propos, je recommande d'une manière toute spéciale à l'attention de qui de droit, la note qui concerne le tableau du Calabrèse, n° 257. Je crois avoir établi clairement le sujet de cette œuvre remarquable, sujet longtemps douteux et emprunté abusivement par le livret à la vie de Cléopâtre.

Écoles flamande, hollandaise et allemande.

—

D'ARTHOIS ou VAN ARTOIS.

Jacques Van Artois est né en 1613 à Bruxelles et mort en 1665. Le tableau de ce peintre, marqué au livret n° 1, porte la signature suivante : *Jacques d'Arthois f.* et non Van Artois. Cet artiste n'eut pas de grands succès de son vivant, et bien qu'il acquît quelque fortune par son travail, il mourut mal apprécié. Aujourd'hui, ses tableaux où l'on retrouve parfois la grandeur du Poussin, sont très-recherchés; malheureusement quelques-uns d'entre eux tournent au noir. Il est à remarquer, à ce sujet, que les œuvres du Poussin et celles de ses imitateurs, tournent toutes au noir d'une manière si générale qu'on doit supposer que les mêmes procédés de coloris auront été employés par le maître et son école (*).

On sait que D'Arthois peignait médiocrement la figure; aussi eut-il souvent recours à ses amis pour l'étoffage de ses tableaux. Teniers vint le plus souvent à son secours, ainsi que Pierre Bout, Daniel Van Herp et d'autres.

La signature de D'Arthois donne à penser que, d'origine française, il aura cherché à donner une apparence flamande à son nom en traduisant la particule *De* en *Van*.

—

Le n° 4 représente la *Conversion de saint Hubert,* par d'Arthois, Crayer et Seghers. Une répétition de ce tableau se voit dans l'église Saint-Jacques, à Louvain; seulement les animaux sont de Pierre Boel et le paysage de L. De Vadder. « Ce beau » tableau, dit Descamps, a l'air d'être fait de rien et fort vite. » On a cru dans le pays que l'original était à deux lieues d'ici, » dans l'église de la paroisse de Levendael; je n'ai jamais vu » ce dernier, mais j'ose certainement assurer celui de Louvain » original et très-beau. » Ce troisième tableau existe-t-il? Par quels artistes le premier a-t-il été fait et qui le possède? Ces questions seraient intéressantes à résoudre.

ABRAHAM BEGEIN.

La Marine, n° 10, est signée *A. Begein,* 1659. Or, tous les dictionnaires le font naître en 1650. C'est évidemment une

(*) Un imitateur du Poussin, J. B. Juppin, a produit plusieurs tableaux où l'on signale la même tendance. Ce Juppin, Namurois, mérite d'être mieux apprécié qu'il ne l'a été jusqu'à présent (Voir les *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. II, p 153; *Rapport sur des tableaux de Juppin,* par Marinus).

erreur; la précocité de cet artiste peut avoir été grande, mais peut-elle avoir été miraculeuse au point de remonter à l'âge de neuf ans? Je remarquerai au sujet de ce peintre que depuis sa mort et nonobstant le témoignage de sa signature, les biographes ont orthographié son nom de toutes les manières, excepté de la bonne.

J. B. DE ou VAN CHAMPAGNE.

Le livret dit par erreur « né en 1643. » C'est 1630 qu'il faut lire (*).

PHILIPPE DE ou VAN CHAMPAGNE.

Une étourderie du livret nous affirme que le tableau n° 21 représente *sainte Geneviève de Brabant*. Or, la sainte est au milieu de ses moutons et non pas avec la biche traditionnelle. L'artiste a positivement peint *sainte Geneviève de Nanterre*, patronne de Paris; je n'en veux pour preuve que le fond du tableau, où l'on reconnaît parfaitement la ville patronnée par sainte Geneviève. Une autre observation importante est celle-ci : Geneviève de Brabant n'a jamais été canonisée ni même béatifiée. C'est à Jean Molanus (**) et à Aubert de Mire (***) que nous devons cette erreur généralement répandue.

HENRI DE CLERCK.

La *Sainte Famille* de ce peintre, n° 53, est signée de la manière suivante : MATHÆI XIX CAP A° 1592 H DE CLERCK. Ce qui n'empêche pas les biographes en général et le livret en particulier, d'orthographier ce nom tout autrement qu'il doit l'être.

MICHEL VAN COCXCYEN, COMMUNÉMENT COXCIE.

Ce peintre est né en 1499 et non en 1497. C'est ce que prouve une inscription placée sur un tableau du Musée d'Anvers et rapportée par M. Van Lérius (****).

Le beau *Couronnement d'épines*, n° 41, que possède notre Musée, est d'une forme qui permet de soupçonner l'existence de deux volets disparus aujourd'hui. Des recherches intelligentes faites dans les archives de l'administration, permettraient sans doute de remonter aux lieux de provenance et d'arriver ainsi à savoir ce que ces volets représentaient (les donateurs peut-être) et ce qu'ils sont devenus.

GASPARD DE CRAYER.

Le *Martyre de saint Blaise*, n° 55, fut peint, dit le livret, par De Crayer à l'âge de 86 ans. Le Musée de Gand possède aussi un *Martyre de saint Blaise* du même artiste, avec cette signature : G. D CRAYER, F. A° 1668, ÆT 86 (*****). Où donc alors se trouve l'original? Les deux tableaux sont-ils de la même main?

(*) Baron de Stassart. *Belges illustres*, article Ph. de Champagne.

(**) Vide : *Joan. Molani. Natales Sanctorum Belgii et eorumd chronologica recapitulatio*. 1595.

(***) Vide : *Fasti Belgici et Burgundici, auctore Auberto Miraeo Bruxellensi*. 1622.

(****) Voyez le *Messager*, année 1851, p. 163, aux notes M. Van Lérius, dans l'excellent travail inséré dans ce volume, a précisé avec une lucidité peu commune des dates et des faits sur lesquels nous n'avions que des données incertaines.

(*****) La cathédrale de Saint-Aubain, à Namur, possède également un *Martyre* de *Saint-Blaise*, mais c'est évidemment une copie, assez heureuse du reste, de l'œuvre du maître. Cette copie est un don du curé d'Auvelois (*Notice sur la cathedrale de Namur*, par un membre du clergé attaché à cette église. Namur, 1851).

Il ne serait certes pas inutile d'éclairer le public à cet égard; de plus, on arriverait peut-être à connaître des particularités nouvelles relatives à l'histoire du célèbre élève de Michel Van Cocxcyen.

La tombe de De Crayer se voit, dit-on, dans l'église des Dominicains, à Gand. Je n'ai pu la trouver et je n'ai pu obtenir aucun renseignement sur cette poussière, à laquelle la ville de Gand devrait attacher quelque prix. L'église des Dominicains est vieille, son heure peut sonner, les ossements du grand peintre disparaîtront-ils aussi?

Au n° 60, représentant *le chevalier Donglebert et sa femme en adoration devant le Christ mort*, le livret nous apprend que ce tableau se trouvait au-dessus du tombeau du chevalier Donglebert. Fort bien, mais encore conviendrait-il de dire où le tombeau était placé.

Le n° 65 représente, d'après le livret, *le Martyre de Sainte-Apolline*. L'explication qui suit s'écarte de cette indication et nous montre la sainte debout, tenant l'instrument de son martyre et accompagnée de trois anges. A quoi faut-il s'en tenir, au martyre ou à l'apothéose?

MARTIN DE VOS.

M. Van Lérius nous fait connaître (*) la date de naissance de ce peintre, date sur laquelle nous n'avions aucun renseignement précis et que le livret fixe à 1524. Une inscription qui se trouvait sur la pierre tumulaire du maître, porte qu'il mourut en 1603, âgé de 72 ans; c'est donc en 1531 qu'il vit le jour.

FRANÇ. DE VRIENT, CONNU SOUS LE NOM DE FRANÇ. FLORIS.

Sur le volet gauche du *Jugement dernier*, on remarque le même écusson trois fois répété, avec les dates de 1568-1588-1630 et trois portraits d'homme. Ces dates ont été peintes après coup et successivement. Ces portraits sont, sans nul doute, ceux des donateurs qui auront fait mettre le tableau dans la chapelle de Notre-Dame-des-Victoires d'où il provient. Il ne serait peut-être pas difficile de connaître la famille à qui l'œuvre de Floris est due et qui en a fait une espèce d'obituaire.

Au n° 93, nous assistons, dit le livret, à une *Altercation entre deux époux*. Je veux bien que ce soit une altercation entre deux époux, quoique l'explication me paraisse difficile à justifier, mais je pense que les ombres de la mort devaient envelopper Floris depuis longtemps lorsque ce tableau fut mis au jour. En d'autres termes, je l'attribue à un des élèves de ce maître (**).

JEAN HOLBEIN.

Portrait de Thomas Morus, n° 110. Le fond vert-clair de ce portrait est remarquable. C'est, je pense, sur cuivre. Il serait bon que l'administration du Musée indiquât sur le nouveau livret, que le bon sens et le public demandent instamment, la matière sur laquelle l'œuvre est peinte. Ce détail est parfois précieux pour l'étude de certains tableaux.

JACQUES JORDAENS.

Saint-Martin guérissant un possédé. Ce tableau est signé de la manière suivante : I. IORDAENS. AN. 1630.

On sait que ce maître mourut de la *suette*, à l'âge de 85 ans. Son corps fut transporté à Putte et enterré dans le cimetière de l'église réformée de cette localité, car, pour des causes restées

(*) Voyez *Messager*, 1851, p. 168.

(**) Le catalogue du Musée d'Anvers est tombé dans une erreur semblable, erreur que M. Van Lérius a relevée, p. 167 du précédent volume du *Messager*.

jusqu'à présent un mystère, Jordaens abjura la religion catholique.

Comme toute chose en ce monde, sa tombe fut oubliée jusqu'en 1829, époque à laquelle un négociant d'Anvers découvrit la pierre qui recouvrait son corps. M. Cornélissen fit, à l'occasion de cette trouvaille, une notice intéressante (*). En 1845 (le temps de la réflexion avait duré seize ans), on apprit que le gouverneur du Brabant septentrional « venait de décider la prompte restauration du tombeau de Jordaens qui se trouve dans l'état de dégradation le plus déplorable; *déjà* les travaux sont adjugés et même à la veille d'être commencés (**). »

Le croirait-on, jusqu'à présent rien n'a été fait! Les ossements du grand coloriste attendent encore une tombe digne de lui. Ses œuvres sont payées au poids de l'or et sa cendre s'éparpille au vent. Ah! c'est plus que de l'indifférence, c'est de l'ingratitude.

L'inscription de la pierre de Putte nous apprend que la femme et la fille de Jordaens reposent près de lui, et que cette dernière mourut le 18 octobre 1678, c'est-à-dire le même jour que son père.

JEAN LINGELBACH.

Son tableau : *Vue de la place du Peuple à Rome,* est signé I. Lingelbach, an° 1680.

CORNEILLE MOLENAER.

Ce peintre était louche; on l'appelait, à cause de son infirmité, *Neel de Scheele.* Van Mander nous apprend que tombé dans la plus profonde misère, Molenaer travaillait à raison de trente sous par jour. Bien que le livret annonce imperturbablement qu'il naquit en 1540 et mourut en 1589, de nombreuses recherches m'ont prouvé qu'aucune de ces dates n'est exacte. Je n'ai rien trouvé non plus qui m'autorise à les remplacer par des chiffres certains.

HENRI MOMMERS.

Son *Marché aux Herbes,* n° 138, est signé en lettres rouges sur une pierre bleue. Ce peintre est recherché, malgré son dessin d'une faiblesse extrême.

ANTOINE PALAMÈDE STEVENS.

Son *Portrait d'homme,* n° 151, est signé et porte la date de 1650; le livret (***) le nomme Antoine *Palamèdes,* prenant ce dernier nom pour son nom de famille et omettant son véritable nom qui est Stevens.

FRANÇOIS POURBUS LE VIEUX.

Le livret est ici d'une fâcheuse obscurité de rédaction : il nous dit que Pourbus est né à Bruges en 1540 et mort en 1580; or, plus loin, dans le supplément, page 140, au n° 596, il mentionne de Pourbus un portrait du magistrat Jacques Van der Gheenste, échevin et conseiller de la ville de Bruges, en 1552. Pourbus avait-il donc douze ans quand il fit ce portrait, ou bien est-ce seulement un vice de rédaction et l'auteur de la note a-t-il voulu dire que ce portrait est celui de Jacques Van der Gheenste, *nommé* échevin et conseiller de la ville de Bruges en 1552? C'est possible; néanmoins, il semble, en présence de ce qui précède, qu'on pourrait demander un peu plus de clarté à la rédaction de la note explicative.

Le n° 152 est un beau portrait d'homme, qui porte l'inscription suivante : 1573 *æta* 3... Le reste manque ou est caché par le cadre, ce qui ne devrait pas être. La date de la mort de François Pourbus n'est pas connue. Les uns prétendent qu'il mourut en 1580, les autres en 1584, et enfin, une troisième catégorie de biographes, se fondant sur Mensaert, Descamps et d'anciennes notices, soutiennent qu'il vivait encore en 1588. Il naquit en 1540.

PIERRE PAUL RUBENS.

Le Seigneur voulant foudroyer le monde (*), n° 160, est le même sujet que celui traité par l'artiste, avec quelques différences, pour l'église des Dominicains d'Anvers, d'où il a été enlevé en 1794. Dans le livret du Musée de Lyon, publié en 1827. M. Artaud s'exprime ainsi sur le tableau du maître : « Saint-François, Saint-Dominique et plusieurs autres saints » préservent le monde de la colère de Jésus-Christ. Ce tableau » a été longtemps exposé au Musée de Paris. Il est d'une cou- » leur et d'un effet admirables. Haut. 17 pieds 1 pouce, » larg. 11 pieds 2 pouces. » On voit par là que la disposition du sujet n'est pas la même, et les personnes qui ont vu les deux tableaux n'hésitent pas à donner la préférence à celui de Lyon. Comment se fait-il que la Belgique ne soit pas rentrée en possession de ce chef-œuvre? Lors de la restitution des tableaux enlevés à notre pays, le Gouvernement français avait promis de nous renvoyer plus tard ceux qui, pour le moment, n'étaient pas à sa disposition immédiate. Cette promesse a été faite en 1815; voilà, de bon compte, trente-sept ans qu'elle est à tenir (**).

Station du Christ, montant au Calvaire, secouru par Marie-Madeleine, n° 163. A part l'incorrection de cette phrase, il est à remarquer que la femme qui s'avance vers le Christ ne lui porte pas secours. La passion de N. S. ne rappelle rien de semblable. Le personnage que le livret veut désigner, est tout simplement Sainte-Véronique tenant à la main le linge qui va étancher la sueur de la face divine et en conserver les traits.

Adoration des Mages, n° 165. Le même sujet, avec quelques changements, se trouve au Musée de Madrid, peint par le même maître, ainsi qu'au Musée d'Anvers. Le tableau de Madrid est, de l'avis de tout le monde, le plus beau des trois et le plus noblement conçu. On y voit le portrait de Rubens dans le groupe de droite. Ce portrait a été peint à Madrid, tandis que le tableau a été fait à Anvers.

ANTOINE SALLEART.

Les n°s 170, 171, 172 et 173, représentant des scènes empruntées aux mœurs bruxelloises, du temps d'Albert et d'Isabelle, sont des archives parlantes. Il n'y aurait rien de déplacé à ce que le livret fît ici succinctement connaître le caractère de ces scènes autrement qu'en forme d'explication. Les n°s 172 et 173 sont, du reste, accompagnés d'une notice, comme celles que nous voudrions voir consacrer aux n°s 170 et 171 ; seulement, un caractère authentiquement historique ne leur messaierait pas.

(*) *Messager des Arts et des Sciences.* année 1833.

(**) Journaux de 1845.

(***) L'édition de 1847 porte que ce peintre naquit en 1607 et mourut en 1638. Ces dates appartiennent à son frère Palamède Stevens. L'erreur a été rectifiée dans l'édition de 1851.

(*) Voyez une *étude* sur ce tableau. écrite avec une rare élégance par M. L Alvin. *Société des gens de lettres belges, compte-rendu.* 1848, Deltombe, broch. in-8°.

(**) C'est une chose bizarre que cette apathie des nations à rentrer dans la légitime possession de ce qui leur a été enlevé ou de ce qui leur revient. Nous assistons depuis 1815 à une véritable spoliation artistique, et nous voyons d'un autre côté la France refuser d'accorder l'hospitalité de la tombe aux ossements de J. B. Rousseau, recueillis en 18 2 dans un cornet de papier gris et déposés, du reste, depuis, dans un endroit fort convenable par les soins du Gouvernement belge.

PALAIS DE JUSTICE, A ROUEN.

DANIEL ZEGERS.

Le livret écrit Seghers, mais nous devons en croire de préférence Papebrochius, qui adopte l'orthographe ci-dessus.

JEAN SIBERECHTS.

Scène matinale de travaux rustiques, n° 184. Phrase peu élégante et d'une pureté de correction douteuse. On pourrait la remplacer par celle-ci : *Scène rustique, — effet du matin.* Ce joli tableau est signé : J. Siberechts, anno 1660. Le livret annonce que le tableau représente une *scène matinale*, et dans l'explication du sujet, il dit que *la lumière représente un jour vers son déclin.* Il serait pourtant bon que le public sût à quoi s'en tenir. Est-ce le jour? Est-ce la nuit? On sait qu'à un certain moment de la journée, et à la campagne, la transition de l'obscurité à la lumière, et *vice versa*, permet parfois de douter de l'heure du jour; ce moment, si bien saisi par le peintre, paraît avoir singulièrement embrouillé les idées du rédacteur.

M. B. DE STOMME.

Le tableau de cet artiste, n° 190, est signé : M. B. de Stomme, a° 1644, et non *Stomme* tout court. Ce peintre n'est autre que Henri Van Avercamp, dit Stomme, et né, croit-on, à Campen. Ce sobriquet lui avait été donné, non par suite d'un défaut corporel, mais à cause de sa manière d'être habituelle. Pourquoi signait-il ses œuvres de cette épithète peu flatteuse après tout? c'est ce que je n'ai pu découvrir. Peut-être aura-t-il voulu suivre en cela la mode italienne.

B. VANDER HELST.

Les deux portraits de ce grand peintre sont signés : B. Van der Helst, 1664.

P. V. PLAS.

Son tableau, n° 208, est signé : P. V. Plas. 1647. Le livret, qui en 1847 l'appelait Vander Plas et en 1851 Van de Plas, le fait mourir en 1626 !

DANIEL VAN HEIL.

Son *Hiver, scène de patineurs*, n° 221, porte les initiales D.V.H.

ISAAC VAN NICKELE.

La *Vue intérieure de la grande église de Haarlem,* n° 231, porte la signature de ce peintre, mais sans date.

OTHO VENIUS.

Le n° 240 est intitulé par le livret : *La Sainte Famille.* C'est encore là un acte de légèreté qu'il eût été facile, avec un peu d'attention de ne pas poser. Le tableau représente *le Mariage mystique de Ste Catherine,* auquel assiste le capucin d'Arenberg. Deux anges apportent la couronne du martyre, et aux pieds de la sainte se voient l'épée et la roue brisée. Aucun doute n'est possible à cet égard. Ce tableau est signé et daté de la manière suivante : Otho Venius l. m. f. a. 1589. L'orthographe adoptée par le maître devrait être respectée par la foule des auteurs qui écrivent sur l'art flamand.

A. VERBOOM ou VAN BOOM.

Le tableau de ce peintre, n° 243, est signé A. VBoom f.

Écoles italienne et espagnole.

—

FR. ALBANO ou L'ALBANE.

Adam assis et s'appuyant sur la main droite, reçoit la pomme qu'Ève lui présente, n° 253. Ce tableau me paraît appartenir plus particulièrement à l'école du Guide.

Je ferai, à ce propos, une remarque générale concernant l'école italienne, si faiblement représentée à notre Musée : c'est qu'on a attribué fort légèrement à d'illustres maîtres des œuvres d'une médiocrité évidente. On ferait bien, une fois pour toutes, de faire examiner sérieusement cette partie de la collection, qui, telle qu'elle est actuellement, baptisée de noms pompeux, fait un tort considérable à la réputation de savoir, si justement acquise aux Belges. Nous devrions tenir davantage à justifier cette réputation, et ne pas imposer sans certitude et uniquement par vanité, à l'admiration du public, des Guide et des Pérugin très-problématiques. Que l'on épure donc au plus vite notre Musée, dût-il en souffrir sous le rapport de la quantité (*).

F. FIORI, dit BAROCCI.

Le Christ appelant à lui saint Pierre et saint Simon, n° 254, est signé et daté : Fredericvs Barocivs Vrbinas faciebat MDLXXXVI.

MATTIA PRETI, dit LE CALABRÈSE.

N° 257.... A propos de cette œuvre sans titre, le livret s'exprime ainsi : « Les costumes bizarres et les physionomies des personnages n'ont pas permis de reconnaître le sujet de ce tableau. Cependant un amateur éclairé a bien voulu communiquer à la Commission du Musée une note exprimant l'opinion que ce tableau représente Cléopâtre se jetant en présence de Charmion, l'une de ses femmes, sur l'envoyé d'Auguste qui l'accusait d'avoir dérobé une part de ses richesses. »

D'abord, pour que ce soit Cléopâtre, il faudrait que Charmion, *une de ses femmes,* fût une femme; or, c'est un homme. Ensuite cet épisode de la vie de Cléopâtre me paraît bien futile pour avoir inspiré le Calabrèse. Dans la prochaine édition de son livret, la Commission supprimera sans doute la version de l'amateur éclairé et pourra la remplacer par celle-ci, qui paraît la seule possible :

« Hécube voulant crever les yeux du roi de Thrace Polymnestos, meurtrier de Polydore, fils d'Hécube et d'Osiam. »

On voit très-distinctement Hécube crever les yeux de Polymnestos, et l'intention de l'artiste paraît avoir été d'insister particulièrement sur cette partie de la scène. L'homme du fond est sans doute un suivant du roi. C'est du reste un tableau d'une composition et d'un dessin très-vigoureux. Le coloris sombre et un peu traité en clair de lune, me paraît tourner au noir.

Vers la fin de sa vie, le Calabrèse, dont l'existence fut assez orageuse, travailla pour les pauvres avec une activité extraordinaire. Comme on l'engageait à se modérer, il répondit : « Que deviendraient mes pauvres si j'abandonnais l'ouvrage? »

CANALETTO.

La *Vue de la Brenta* et l'*intérieur de l'église de Saint-Marc* sont, de l'avis de beaucoup d'amateurs, de médiocres copies

(*) Ne pourrait-on pas remplacer les médiocrités par des œuvres modernes que l'on dit reposer dans les greniers du Musée? Ne pourrait-on pas tirer parti, pécuniairement parlant, de tant de tableaux apocryphes qui, indignes d'un établissement national, figureraient avec avantage dans des cabinets d'amateurs?

et non des originaux. On sait que ce peintre dessinait fort mal les figures et que c'était son ami Tiépolo qui étoffait ses tableaux.

GODENTIO FERRARI.

Sa *Sainte Vierge* est signée *Godentio*. Ce peintre fut l'ami de Raphaël et partagea avec lui les leçons de Pérugin. Cette toile ne manque pas de valeur. C'est un des rares tableaux italiens du Musée qui porte un caractère authentique d'originalité.

BARBARELLI, DIT LE GIORGIONE.

Ce *portrait d'un jeune homme* est trop usé pour qu'on puisse affirmer que ce soit de Barbarelli. Quoi qu'il en soit, c'est une œuvre qui porte encore les vestiges d'un talent remarquable. Le livret du Musée, imprimé à Bruxelles en 1809, intitule ce portrait de la manière suivante : *Élisabeth Amadelle Surry, du comté de Norfolk.* Ce *portrait d'un jeune homme* passait donc autrefois pour celui d'une jeune fille connue ? Il ne serait pas sans intérêt de faire quelques recherches à ce sujet.

BONDONE, DIT GIOTTO.

Le Calvaire. Il est douteux que ce soit là l'œuvre d'un élève de Cimabuë, malgré la teinte verte qui domine dans ce tableau. C'est sans doute à cause de cette teinte que le nom de Giotto est venu à l'esprit des rédacteurs de catalogues. A propos de cette couleur, je rappellerai que le moine Théophile en recommande particulièrement l'usage, comme si seule elle avait le privilége d'échapper aux lois de l'harmonie ! Les miniatures des grands évangéliaires du temps de Charlemagne sont d'un aspect verdâtre, qui se fait même remarquer dans les ombres : c'était donc une mode d'alors, comme nous avons eu celle du rouge et comme nous avons maintenant celle du gris.

GUIDO RENI.

La *Fuite en Égypte* est signée *Guido Bolognese.* Je me suis toujours incliné devant une signature; cependant je dois avouer qu'il est tout aussi facile de contrefaire un nom écrit qu'un sujet peint. Ce tableau a quelques qualités, et si c'est un Guido Reni, je me résoudrai à croire que c'est une de ses premières œuvres. Un autre tableau du même, *Sybille inspirée par un Génie,* me paraît apocryphe. Quant à l'indication du livret, qui assure que ce sujet est tiré des poésies du Guide, je la crois fausse, car j'ai vainement cherché les poésies du Guide. Le rédacteur aura voulu parler du Dante ou de Michel-Ange. Je ferai du reste remarquer que ce sujet a été traité par un grand nombre de peintres et que jadis il courait dans les ateliers, comme a couru dans ces derniers temps *Judith et Holopherne.* Il n'était donc nullement besoin d'indiquer qu'il était extrait d'un livre quelconque.

PIETRO VANUCCI, DIT LE PÉRUGIN.

On peut douter que cette *madone* soit de lui.

J. B. SALVI, DIT LE SASSO FERRATO.

Le livret juge à propos d'appeler cet artiste *Salvida.* Cette *tête de madone* est une affreuse peinture qui n'est jamais sortie de la palette de ce peintre. Salvi traitait ses madones avec une perfection inouïe. C'est une plate imitation, une copie détestable, que pour l'honneur de la commission administrative nous voudrions voir hors du Musée.

JACOPO ROBUSTI, DIT LE TINTORET.

Martyre de saint Marc (esquisse). Encore une illusion ! Cela me paraît d'une faiblesse extraordinaire comme dessin et comme couleur. Je n'hésiterais pas à envoyer ce tableau avec le précédent.

TIZIANO VECELLI, DIT LE TITIEN.

Voici ce que dit Viardot en parlant des deux portraits du Titien que le Musée se vante de posséder :

«... On trouve d'abord deux portraits *attribués* (le livret » n'*attribue* pas, il *assure*) à Titien, que je ne crois de lui ni » l'un ni l'autre. Celui du jeune homme vêtu en soie noire me » semble d'un de ses élèves, de Palma, Morone ou Bonifazio ; » celui du vieillard, en toge bordée de fourrures, de Tintoret. »

Sauf en ce qui concerne les élèves, le public était de cette opinion longtemps avant M. Viardot. J'ajouterai que le Tintoret a souvent reproduit le type de ce vieillard attribué au *Titien*, et que la dimension du n° 278 étant exactement la même que celle du n° 279, il y a lieu de croire que ces deux portraits sont de la main du Tintoret, ce qui serait déjà une très-bonne fortune pour nous. Le n° 280 (attribué à Titien), représentant le *Christ chez Simon le Pharisien*, est une imitation indigne d'un Musée qui se respecte. Ce serait rendre service à tout le monde que de l'enlever à tout jamais, voire même de l'anéantir.

VELASQUEZ.

Portraits de deux enfants. C'est, je pense, une copie très-adroitement faite comme coloris ; il est même possible que ce soit d'un élève du grand peintre de Séville, mais on peut avancer, dans tous les cas, que ce n'est pas du maître, ou que c'est tout au moins de cette peinture de pacotille que Velasquez faisait faire sous ses ordres et à laquelle il donnait ensuite quelques coups de pinceau, ainsi que le pratiquait Careno. Ces portraits exercent à la vue une certaine fascination, comme tous les tableaux de l'École espagnole, mais ce prestige ne se soutient pas à l'analyse.

PAUL CALIARI, DIT PAUL VÉRONÈSE.

La *Richesse répandant ses dons sur la ville de Venise* est un morceau hardi, qui paraît être un précieux original, ainsi que les *Noces de Cana.* L'*Adoration de l'enfant Jésus par sainte Catherine*, n'est pas du maître; c'est trop timide. Il se pourrait toutefois que l'œuvre ait été faite dans ses ateliers, par ses élèves et sous ses yeux.

École française.

FR. CLOUET, DIT JANET.

Il existe au Louvre un portrait d'Élisabeth d'Autriche, femme de Charles IX, qui, si mes souvenirs sont fidèles, a une étonnante ressemblance avec le portrait d'*Élisabeth reine d'Angleterre*, de notre Musée, et que le livret assure être de Fr. Clouet, tandis que je crois faire beaucoup d'honneur à ce panneau en l'*attribuant* seulement à ce peintre. Les portraits de Clouet, au Louvre, font tellement pâlir celui-ci, que je m'étonne qu'il se soit trouvé des experts assez audacieux pour baptiser du nom de Clouet une peinture aussi faible, d'autant plus qu'on n'y retrouve en aucune façon la lumière du maître.

GYSELS.

Voici un nom inconnu dans l'École française et que j'ai vainement demandé à toutes les biographies estimées. Je suppose que l'on a voulu parler de Pierre Gysen, Flamand, né à Anvers et élève de Breughel de Velours, ou peut-être d'un Hol-

landais nommé François Gyzels, né à Leyde, mais connu comme peintre d'histoire et de portraits. Le nom de Pierre Gyzen fut écrit de six à huit manières différentes : Ghysels, Gysel, Gysje, etc. Sa naissance, son genre de peindre, son maître, tout l'éloigne d'une école où je ne puis m'expliquer son classement.

PIERRE MIGNARD.

Portrait de femme sous la figure de Diane couchée. Ceux qui verront cette œuvre du peintre champenois après sa *Vierge à la grappe* et son portrait de *Mme de Maintenon*, seront convaincus que ce portrait est une méchante copie fort laidement dessinée et tout aussi laidement peinte. De plus, comment est-il probable que cette figure de femme soit un portrait, puisque le livret assure que ce tableau faisait partie d'un plafond. Or, au plafond, l'on ne peignait d'autres portraits que des figures historiques plus ou moins allégorisées par les circonstances.

—

L'École française est presque nulle à notre Musée, car je compte pour peu de chose le très-faible Le Sueur, le Vouet et le Bourguignon qui en font partie.

Auteurs inconnus.

—

Le n° 299, représentant une *Déposition au tombeau*, est, d'après le livret, attribué à un élève de Caravage, appelé Van der Zanne. Le livret ajoute qu'il existe un tableau semblable dans l'église de San-Pietro in Monto-Orio, à Rome, par ledit Van der Zanne et dont celui-ci serait la copie. Le nom de Van der Zanne n'est pas à trouver dans ceux des quinze à vingt mille peintres sauvés de l'oubli. Voici ce que dit l'itinéraire de Rome et de ses environs, par Nibby et Vasi, à l'article concernant le San-Pietro in Monto-Orio : « ... Les peintures de la chapelle suivante sont de Théodore Flamand. » Cette dénomination est bien vague, cependant c'est un point de départ qui peut nous servir. On sait que les Italiens et les Espagnols mettent volontiers pour les étrangers, après le nom de baptême, l'indication de leur nationalité. C'est ainsi qu'une quantité de nos peintres ne sont désignés que par leur prénom, accompagné du *fiammengo* d'usage. Le Flamand dont il s'agit dans l'itinéraire s'appelle Théodore; quels sont les peintres porteurs de ce prénom qui se sont rendus en Italie? Nous n'en connaissons qu'un : c'est Théodore Van Loon. Voyons maintenant ce que dit M. Valery, dans ses *Voyages en Italie*, page 466, édition de Bruxelles, Hauman, 1842 : « On attribue sans beaucoup de » fondement les peintures de la chapelle suivante (église de » saint Pierre à Montorio) à Van Dyck, venu à Rome pour y » faire un long séjour, etc. Quel que soit l'auteur de ces pein- » tures fort endommagées, représentant le *Christ mort* et di- » vers sujets de la Passion, elles rappellent la verve d'exécution » de Michel-Ange de Caravage... »

Tout le monde est donc d'avis que le tableau de l'église de saint Pierre à Montorio est caravagesque et qu'il émane d'une palette flamande. Or, les biographes nous montrent Théodore Van Loon comme étant généralement trop sombre en couleur. N'est-ce pas là un rapprochement curieux, et n'est-on pas en droit de conclure de tout ce qui précède que le tableau de Montorio est de Van Loon et que celui du Musée en est la copie?

A moins cependant que les rédacteurs du livret ne m'apportent un Van der Zanne bien et dûment authentique et, surtout, élève du Caravage.

N° 312, *Marthe et Marie.* Ce tableau est parfaitement et très-lisiblement signé : Abel Grimmer fecit 1614. C'est donc par négligence qu'il se trouve placé sous la rubrique d'*auteurs inconnus.*

Ce peintre est évidemment celui qui est désigné par les biographes sous le nom d'Adam Grimmer ou Griemer, mort en 1614, élève de Grunewald, et demeurant à Francfort-sur-Mein. Le tableau du Musée est fait avec beaucoup de finesse et de transparence. Il a tout à fait une tournure allemande.

Le n° 316 représente un *Portrait de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne.* Ce n'est pas là, semble-t-il une peinture contemporaine du modèle. Dès lors il n'offre qu'un médiocre intérêt.

—

La plupart des tableaux placés sous la rubrique d'*auteurs inconnus* sont des copies. Quelques-uns ont du mérite; on devrait enlever tout ce qui ne porte pas le cachet du talent ou la signature du maître. Loin d'y perdre, le Musée ne pourrait qu'y gagner en estime et en valeur.

(*La suite au prochain numéro.*)

CERCLE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE D'ANVERS.

(Correspondance particulière de L'INDÉPENDANCE BELGE.)

Anvers, 23 février.

La 14e conférence du Cercle artistique et littéraire a été donnée le 21 par M. Rio, dans la grande salle de la Cité et devant une assemblée que l'on peut dire sans exagération composée de deux mille auditeurs.

Lors du récent séjour de M. le comte de Montalembert en Belgique, la commission centrale du Cercle adressa à l'illustre orateur la prière de donner une conférence sur l'art chrétien. M. de Montalembert déclina par des raisons de modestie, mais de retour à Paris, proposa de se faire remplacer par son savant ami, M. Rio, auteur d'un très-remarquable ouvrage sur le sujet qu'on le priait de traiter lui-même. (*De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes.*

Le Cercle accepta cette offre avec bonheur.

M. Rio a donc donné hier soir sa première conférence. Il a choisi pour thème : *Le patronage dans les arts, patronage des dynasties, patronage des grands, patronage du peuple, patronage de l'Église et des corps religieux.*

Le succès de M. Rio a été immense. C'est un orateur plein de vigueur et d'inspiration, parlant avec âme, s'exprimant avec une rare élégance. Son discours a été souvent interrompu par des applaudissements énergiques. Là même où l'on n'admettait pas entièrement ses opinions dans toute leur étendue, on décernait une ovation méritée à son éloquence.

Il est probable que M. Rio donnera une seconde séance générale. Le succès de la première doit l'y engager.

La salle de la Cité avait été ornée par la section artistique du Cercle avec beaucoup de goût et pourtant de simplicité. Les armes de la Belgique brillaient de loin sur le drap vert de la tribune de l'orateur. Dans des tribunes latérales, placées sur l'estrade, se trouvaient les membres du comité central et de la section. Plus bas, dans d'autres tribunes, les autorités et les principaux invités. On remarquait dans le nombre : MM. Loos et Veydt, le premier, bourgmestre, tous deux représentants d'Anvers ; les échevins et un grand nombre d'artistes en renom. Tout ce qu'Anvers renferme de plus distingué était assis au premier rang du public, et l'on peut presque

dire, chose rare et agréable à constater, que les dames étaient en majorité.

Plus de sept cents becs de gaz éclairaient la salle qui formait au fond une immense draperie rouge. On doit, pendant la séance, en avoir pris une vue photographique destinée à l'*Illustration* de Paris.

Voici la conférence de M. Rio :

Messieurs, Mesdames,

La lettre de M. de Montalembert qui a été portée à votre connaissance m'impose un engagement devant lequel il est impossible de ne pas trembler. J'ai eu connaissance de cette lettre pour la première fois, hier soir. Les termes en indiquent une bienveillance extrême et qui se comprend par la longue amitié qui m'unit à son auteur, mais elle semble faire croire qu'une longue habitude de la parole me donne le droit de compter sur un succès. Or, c'est précisément le contraire qui est la vérité.

La thèse que j'ai soutenue, de l'art chrétien, n'a été attaquée devant moi que partiellement, dans des occasions isolées, et jamais je n'ai eu l'honneur de la défendre sur un grand théâtre. Il est vrai que les occasions n'ont pas manqué, mais la lenteur avec laquelle mes idées se sont propagées m'a souvent découragé, et j'avoue que la surprise la plus agréable de ma vie a été d'apprendre que dans une ville riche en traditions et, par conséquent, riche en espérances, il se trouvait un public déjà si familier avec ces notions et capable d'en suivre les développements. J'ai compris que le germe de mes idées était déjà dans les esprits et que j'aurais la satisfaction de trouver une indulgence complète.

Sans nulle envie de captiver la bienveillance de mon auditoire par des flatteries, je dis qu'il serait difficile de trouver en Europe un auditoire capable de s'intéresser à un sujet aussi aride que celui du patronage en matière d'art.

Que signifie ce mot patronage?

Le patronage est une condition de développement et de prospérité pour les arts, mais ce n'est pas la condition première. La prospérité de l'art dépend de conditions intimes dont la réalisation ne dépend de personne. Il n'appartient pas à un patron de l'art, qu'il soit roi, grand seigneur, riche ou influent par tout autre moyen, de dire : Je vais protéger l'art et lui ferai produire de grandes choses. Il n'y a pas un homme au monde qui ait le droit de tenir ce langage.

Le patronage est aux arts tout au plus ce que la rosée du ciel est pour la végétation. La première condition pour que l'art fructifie, c'est la séve intérieure, c'est la vie. La séve ne suffit pas à la plante, il lui faut la rosée du ciel, la lumière, l'air pur. Ces conditions extérieures sont les seules qui dépendent des patrons, des protecteurs, et même des artistes. Mais la séve vient de Dieu seul, et c'est seulement quand l'art est soumis à toutes ces influences réunies qu'il peut fleurir.

Qu'est-ce qui constitue la vitalité en matière d'art? Qu'est-ce qui fait que dans certains pays son germe fructifie, et que dans un pays voisin, sous le même climat, avec les mêmes institutions, avec des efforts aussi grands, ce germe avorte?

C'est là tout ce qu'il y a de plus mystérieux dans la nature. Le don de sentir l'art, de le cultiver et de fonder sa gloire, c'est un don que nous voyons départi à un très-petit nombre de siècles. Je voudrais parcourir avec vous la série tout entière de cette vitalité; mais le temps me manque, et je ne vous parlerai que du patronage.

La première condition du patronage entre l'artiste et son patron, quel qu'il soit, c'est la sympathie.

Vous comprenez qu'un artiste qui s'inspire en fait d'art d'idées élevées, ne peut être patroné d'une manière efficace que par quelqu'un qui comprenne le même idéal.

Si nous voulons commencer par le premier patronage de l'art chrétien, nous trouverons son histoire dans les catacombes. Il y a encore tracées sur leurs murs des images que l'art est parvenu à réaliser avec une perfection sublime. Et ces images, qui les produisait? c'était l'art romain tombé en décadence, mais se relevant, grâce aux inspirations d'en haut, grâce aux inspirations du sacrifice. (Bravos.)

Car la prospérité n'est pas la première condition de l'éclat des arts. Le malheur est utile aux hommes comme aux sociétés.

Quels étaient les patrons de l'art dans les catacombes? Les patrons étaient des martyrs, comme les artistes étaient des martyrs. Les premiers papes furent presque tous martyrs. Quand ils ordonnaient de tracer sur les murs des figures symboliques à la gloire de l'Éternel, au dehors était le bourreau attendant les enfants de la révélation divine, et l'artiste et le pape pouvaient se retrouver devant le même tribunal. (Bravos.)

L'histoire du patronage dans les catacombes pourrait remplir à elle seule toute une séance.

Plus tard, nous voyons le patronage organisé avec majesté par un empereur qui se fait chrétien, et qui inaugure l'ère nouvelle du patronage organisé dans le pouvoir politique. Le maître est initié lui-même à la vérité, et une intelligence profonde s'établit entre l'artiste et le patron.

Il existe encore en Italie d'admirables monuments, produits de ce patronage.

Mais à mesure que l'intelligence va se perdre dans les ténèbres du moyen âge, que devient le patronage? Ces œuvres des temps barbares que dans le dernier siècle on appelait gothique, ont-elles eu des patrons?

Nous sommes trop dans l'habitude de regarder les grands hommes de ces temps barbares comme incapables de goût. Je ne parle pas de la période des mosaïques, de cette belle période des miniatures qui alla jusqu'à la renaissance, époque à laquelle les écoles de peinture s'organisèrent; mais, hors de là même, nous sommes trop dans l'habitude de regarder comme dépourvus de goût les chefs des barbares. L'un des patrons les plus intelligents de l'art, ce fut Charlemagne; Charlemagne, cet homme qu'on nous représente comme une figure âpre et rude, marchant le cimeterre à la main, parcourant l'Europe avec ses Francs, et sacrifiant d'une main impitoyable tous ceux qui adorent la statue d'Irmansaül. Or, sous cette rude enveloppe se cache une délicatesse dont nous n'avons pas approché. Ce Charlemagne avait pour le sentiment des arts une organisation exquise. Dans la Semaine-Sainte, en lisant ou en entendant lire la passion, vous est-il jamais arrivé ce qui arriva à Charlemagne, et que vous raconte dans ses lettres, Alcuïn, son ministre de l'instruction publique? Vous connaissez ce verset : *Et hymno dicto, exierunt in montem Oliveti.*

Je ne sais si vous êtes plus privilégiés que moi, mais jamais ce verset ne m'avait frappé. Charlemagne arrêta le lecteur, et lui demanda : «—Qu'est-ce que c'est que cet hymne? qu'il devait être beau ce chant qui précéda l'heure de la souffrance! »—Et nous avons la lettre d'Alcuïn qui dit que Charlemagne voulait avoir cet hymne que le Sauveur a chanté avec ses disciples avant de marcher à la mort.

Voilà Charlemagne. — Ajoutez à ce trait sa prédilection pour un livre qui renferme des pensées élevées et mystiques qui ont beaucoup de rapport avec les inspirations poétiques et artistiques. Les inspirations les plus belles dans l'art sont les inspirations mystiques.

Quand on arrive au XIIIe siècle, le patronage devient mystique. Nous trouvons encore de grands successeurs à Charlemagne, mais un nouveau patronage surgit : celui des ordres religieux, celui surtout des ordres mendiants. Chose singulière, des patrons qui sont mendiants. (On rit.) Chose plus incroyable encore, c'est que parmi les ordres religieux, les artistes cherchent de préférence les plus pauvres et négligent les plus riches. Dans l'étude des artistes de ce siècle si fécond, on ne trouve pas que les Bénédictins, si immensément riches, aient rien fait pour les artistes.

Et à mesure que s'élèvent des couvents de moines franciscains et dominicains, les artistes leur offrent leurs services; et Giotto, le fondateur de l'école nouvelle, s'en va vers Assises, accompagné par le Dante, le plus grand génie du catholicisme au moyen âge; le grand artiste, s'appuyant comme toujours sur le grand poëte, le cherchant pour conclure avec lui sa sublime alliance, et lorsqu'il ne le trouve pas, se faisant poëte lui-même comme fit Michel-Ange. (Bravos.)

Tous deux cherchaient l'idéal. Ils se rencontrent dans le même siècle, sur la même route, dans la même église, et deviennent amis. C'est que le poëte a suivi l'idéal comme l'artiste.

Le Dante a laissé sur l'artiste ce vers admirable :

« *Le peintre qui a l'habitude de manier son pinceau, et dont cependant la main tremble.* »

Ce vers vaut toute une théorie ! — *Sa main tremble* de vénération devant l'idéal suprême qui n'a pas un reflet sur la terre. Comparez cela avec les siècles de décadence. (Bravos.)

L'artiste qui tremble devant son sujet, de peur que l'âme ne soit pas satisfaite. C'est là ce que le Dante a dit de Giotto.

Or, Giotto avait un disciple. Ce disciple, Buffalmaco, disait : « Nous autres peintres, nous ne faisons que dessiner des saints et des saintes sur les autels, afin que les hommes deviennent meilleurs en les regardant, et que les bons anges l'emportent par là sur les démons. »

Voilà ce qu'étaient alors les artistes.

Mais le patronage des ordres religieux n'est pas resté seul. S'il avait été seul, l'art qu'il protégait se serait déjà soutenu bien longtemps. Mais il y eut d'autres patrons, et c'est ici que nous avons à faire des distinctions importantes en matière de patronage, car les autres œuvres d'art, pour adopter les paroles de saint Augustin, sont des œuvres d'art pour la cité de Dieu, ou des œuvres d'art pour la cité du monde. Dans le siècle dont nous parlons, les artistes travaillaient pour la cité de Dieu ; plus tard ils travaillèrent pour la cité du monde : il y avait bien aussi des œuvres d'art, moitié pour la cité de Dieu et moitié pour la cité du monde, et plus tard la cité du monde, absorba tous les efforts. Voilà un progrès qui est une décadence. (Applaudissements.)

Pour apprécier l'influence de ce patronage nouveau, il faut distinguer entre les démocraties, les aristocraties et les dynasties.

Quel est le patronage de la démocratie? Y a-t-il une école plus spécialement placée sous le patronage de la démocratie, ou de l'aristocratie ? Y en a-t-il sous le patronage de dynasties bienfaisantes ou malfaisantes ? C'est là un sujet intéressant à étudier et à approfondir.

En Italie, là où il faut chercher toutes les questions résolues d'une manière complète, en Italie, il existait une école ravissante sous tous les rapports. Elle tomba sous le patronage démocratique. Les artistes firent une révolution à leur profit. Elle dura pendant près d'un siècle. Ce fut un épisode historique des plus intéressants.

Il s'agit de l'école de Sienne, la plus ancienne de toutes.

Les productions de l'école de Sienne, de 1200 à 1400, renferment une admirable alliance de la suavité et de la majesté. Alliance extrêmement rare. C'est un peuple que nous voyons d'une ferveur extraordinaire, avec des passions tellement violentes en politique qu'il fait des révolutions sanglantes. Il y a de 1200 à 1360 une série d'artistes dont la biographie est des plus intéressantes. Ils ont laissé des productions admirables, et depuis que l'art chrétien a été remis en vogue, l'école la plus étudiée par les premiers peintres a été l'école de Sienne. Eh bien ! au moment où cette école avait atteint son apogée, une espèce d'aliénation mentale frappe toute cette population. C'est le calque de la France de 1789 à 1790. Il y a une telle ressemblance qu'en changeant les noms, vous croyez retrouver notre propre histoire. Le récit des faits est horrible. On croit lire l'histoire d'un autre peuple. Toute l'énergie est concentrée dans les luttes. Il fallait payer des rançons à des soldats étrangers pour défendre la patrie. Cela dura pendant un temps incroyable, quarante à cinquante ans. Puis on recommença de nouveau, et quand les démocrates sont devenus les maîtres, en 1369, l'aristocratie est proscrite en masse, la haute bourgeoisie bannie; on ouvre des clubs de jacobins liés par des serments épouvantables, on prend un lion blanc pour emblème ; qui n'a pas ce lion sur sa porte est menacé de mort, comme, sous la Terreur, celui qui n'avait pas sur sa maison certain signe. Une disette survient ; on massacre des malheureux qu'on accuse d'affamer le peuple, on assassine les magistrats qui cherchent à rétablir l'ordre, on tombe sur ce qui reste de nobles, de bourgeois, on crée en un mot de véritables scènes de septembriseurs. Et tous les instigateurs de ces scènes étaient des artistes. (On rit.)

Et j'ai voulu voir jusqu'à quel point des artistes investis du pouvoir peuvent en abuser. (Nouvelle hilarité.)

Le dictateur, le peintre Galvano, avait pour assesseurs un charcutier et un boucher. Il ne voulait être patroné que par le bas peuple. Eh bien ! le nombre des artistes qui se placèrent sous ce patronage est incroyable. Il a été recueilli par un historien. Tous les artistes ont exercé des fonctions publiques, reprenant tour à tour le glaive et le pinceau. Quand il y avait des massacres, ils appelaient le peuple des faubourgs. Eh bien ! quels sont les productions laissées par les artistes? Leurs œuvres ont été détruites par une raison toute simple. Ils ne travaillaient que pour des processions politiques qui dégénéraient en combats et en ruine.

Eh bien ! ce Galvano, dont il ne reste pas un seul tableau, a travaillé pendant douze ans. D'autres ont fait des saints, des madones ; j'en ai vu quelques-uns. Ces hommes qui avaient eu les mains dans le sang ne pouvaient trouver que des figures hideuses, et quand ils viennent à faire le portrait de cette sainte Catherine de Sienne, si suave qu'à sa naissance on la nomma Euphrosine, qui chercha toujours à rétablir la paix, à concilier les partis, ils lui donnent une physionomie âpre ; ils ne comprennent plus l'idéal, et après l'influence de la démocratie il n'y a plus d'idéal possible.

Dans cette république de Sienne se trouvaient des peintres qui avaient le sang en horreur et qui se sont exilés volontairement. Ils sont allés dans les montagnes paisibles de l'Ombrie ou vers la cathédrale d'Orvieto, ce beau reliquaire de pierre, s'enfouir dans quelque chapelle, où loin du bruit des révolutions ils traçaient de célestes images. Il y en eut un, Bartolo di Freddo : tous ses fils occupaient des fonctions publiques. Il va à Pérouse, puis à Pise, et revient quand les troubles sont apaisés, et trace des fresques qui ont rapport à l'histoire ancienne. Il y met en vers latins des conseils à ses concitoyens sur les malheurs de la guerre civile. Mais ces conseils sont aussi inutiles que les prédications de saint Bernardin de Sienne. L'empreinte de la démagogie ne peut plus s'effacer. Nous voyons des peintres revenir à Sienne ; leurs tableaux changent, leurs types changent, il leur devient impossible d'être suaves; dans toutes leurs figures de saints, ce qui frappe tout d'abord c'est la dureté.

Laissons de côté l'école de Sienne et le patronage démocratique pour nous occuper de l'influence des dynasties.

Ici nous trouvons du bien et du mal.

Vous comprenez qu'une dynastie qui entreprend de tourner l'art vers ses intérêts propres peut faire beaucoup de mal.

Nous trouvons dans cette même Toscane l'école de Florence, qui fut pendant longtemps prospère sous le patronage des ordres religieux.

Commençons par la dynastie des Médicis. Les Médicis ont passé pendant longtemps pour être les patrons les plus *éclairés* des arts. Les Médicis étaient très-riches et employèrent une grande partie de leur fortune à la recherche et à l'étude des manuscrits précieux ; mais l'art poursuit un idéal, et quand on s'en écarte, il n'y a plus de bienfaiteurs de l'art; les œuvres de la cité de Dieu sont méconnues, et celles-là sont toujours les premières. (Applaudissements.)

Les Médicis ont trouvé le moyen de rendre leur dynastie populaire et glorieuse. Mais cette ambition a compromis l'art. Il n'y a pas de patronage et pas de gloire là où il n'y a pas d'éléments chevaleresques. Il faut à l'art d'autres conditions. Le patronage réclame quatre conditions essentielles : l'héroïsme, la piété, la richesse et le goût.

Retranchez une seule de ces quatre conditions, et toute influence heureuse disparaît.

Quand l'artiste est mis en rapport avec des hommes publics qui n'ont que la force pour toute grandeur, qu'y a-t-il là pour l'inspirer?

Mais quand l'esprit de sacrifice inspire l'artiste, quand il devient l'écho de la reconnaissance publique, alors seulement il est grand et glorieux. (Bravos.)

Dans les Médicis, l'héroïsme manque; la piété manque. Il n'y a qu'une ambition qui cherche à se satisfaire. L'esprit d'intérêt domine. Il y a un enthousiasme réel pour les lettres, mais voilà tout.

Je n'applique pas cette critique sévère à Léon X, le continuateur de Jules II comme patron de Raphaël. Mais après Léon X nous avons encore un Médicis, le pape Clément VII, qui plus que tout autre a contribué à la décadence de l'art.

La maison d'Este aussi passe pour avoir patroné les arts et les lettres, et avec un succès tel qu'elle aurait fait éclore l'Arioste et le Tasse. Eh bien ! cette famille d'Este, qui commence à l'époque du réveil des arts, qui atteint son méridien au milieu de cette période, ne s'est signalée par rien qui puisse marquer dans l'histoire de l'art. Elle a voulu faire croire à son patronage en soudoyant des poëtes pour chanter ses louanges. On ne trouve pas sous son patronage un seul artiste. Pendant le XIIIe, le XIVe et le XVe siècle, on

trouve un seul artiste, aux traits durs, un certain Cosme, né à Ferrare, mais voilà tout. Tous les autres viennent du dehors, et ne sont devenus suaves que quand Francesco Francia envoie ses élèves de Bologne. Et quand ces types suaves entrent dans l'école de Ferrare, la maison d'Este leur demande... des bacchanales.

Garrofalo vient offrir ses services à un couvent, où est sa fille, et y fait des tableaux religieux; des figures ravissantes. Le Garrofalo avait conservé les anciennes traditions dans toute leur pureté, il ne pouvait pas faire de bacchanales. Pour juger de son impuissance, allez à Dresde voir la galerie de Ferrare, qui y fut transportée lors de la conquête, vous y verrez un tableau commandé par le duc Alphonse. Comment s'y est-il pris pour cacher sa glorieuse impuissance? Il a pris ses figures, ses tableaux religieux ; il a pris une sainte qu'il a vêtue du costume d'apôtre; ses silènes sont des saints, et de tous les tableaux de Garrofalo, celui-là est le plus propre à inspirer du respect pour son imagination et du dégoût pour ses patrons. (Applaudissements.)

Maintenant, comme il s'agit ici de détruire des préjugés invétérés, vous me permettrez d'aller un peu plus loin. Cette dynastie d'Este passe pour avoir protégé la littérature, pour avoir produit le Tasse et l'Arioste. L'histoire littéraire de la maison d'Este est au moins aussi nulle que son histoire artistique. Ils payaient pour faire célébrer leur gloire. Ils bâtissaient des palais. Ils n'avaient d'autres exploits à y faire peindre que leurs exploits à la chasse au faucon. Le duc Alphonse mettait sa gloire à fabriquer des machines, des canons. Il invitait à sa table les ouvriers qui avaient travaillé à les perfectionner avec lui. Il dressait des chevaux à achever les mourants sur le champ de bataille, et à Ravenne, quantité de blessés furent achevés par des chevaux dressés et montés par le duc Alphonse. On avait introduit à Ferrare les courses de femmes, les combats d'enfants à coups de couteau, et pour entretenir le grand luxe de cette cour, on avait établi un impôt énorme sur le pain, et jusqu'à la fin du xve siècle, on y vendit des esclaves, malgré la bulle du pape Alexandre III qui avait interdit cet odieux trafic.

Et on se donnait le plaisir de peindre ces exploits sur la façade des palais.

Et comme plusieurs ducs de Ferrare s'étaient appelés Hercule, on ne sait trop pourquoi, ils peignirent les travaux d'Hercule sur les façades de leurs palais ; ils faisaient faire des poëmes sur Hercule. Sur le dôme du palais ducal à Ferrare se trouve un duc à cheval; il tient un rouleau : c'est la bulle que le duc a forcé le pape à rendre pour consacrer les priviléges de l'église ferraraise, priviléges qui consistent à emprisonner l'Évêque qui désobéit à son Altesse.

Passons à une autre dynastie plus consolante. Dans toute l'Italie il y a une province où le patronage dynastique est favorable. C'est la moins importante de toutes, l'Ombrie. Dans mes ouvrages, c'est elle qui m'a le plus occupé. Cette province forme les Champs-Elysées de l'Italie du moyen âge. Il n'y a pas eu de pays en Europe aussi heureux, aussi bien gouverné, aussi constamment voisin de l'idéal que l'Ombrie.

Qu'est-ce que c'est que cette côte ombrienne, qui n'a jamais oublié l'idéal, cet idéal positif, pratique, que les ordres religieux n'ont jamais perdu de vue? L'art ne fleurit jamais seul. Quand l'art fleurit, quelque autre chose fleurit, et pour bien connaître l'histoire de l'art il faut connaître l'histoire de l'idéal sous toutes ses formes. Il se réfugia sur les montagnes de l'Ombrie; il prit racine sur la montagne où se trouve cette église d'Assises, bâtie par un architecte allemand, sur la tombe de saint François d'Assises. Et pourquoi cet enthousiasme ne s'est-il pas ralenti? Parce que ce pays resta pauvre, gouverné par des princes sans pareils en Europe, la dynastie d'Urbin et de Pérouse ; Urbin qui a fait éclore Raphaël, dont les Médicis n'ont pas connu les plus beaux jours. Les premières productions de Raphaël, les plus importantes ont, été faites sous la dynastie des Monte Faltro.

Quand vous voyagez en Italie, depuis Ferrare jusqu'à Senegalia, c'est une terre de malédiction. Vous passez par ce terrible val Dellamone, ce val qui produit des assassins.

Quelle métamorphose! Franchissez un petit mont, et vous respirez un air nouveau; vous arrivez en Ombrie, dans le refuge du Dante et de saint François d'Assises ; et remarquez que cette œuvre de la comédie divine, composée dans les intervalles de douleur de l'exil, a été faite dans l'Ombrie, dans cette retraite paisible de Gubio, la ville où il y a le plus de statuts pour le soulagement des pauvres. Là, saint Ubaldo faisait jurer aux partis de se donner la main, et il n'y eut plus dès lors ni Guelfes ni Gibelins dans la cité. Là, on était à la fois généreux et brave. Après la bataille de Lépante, don Juan d'Autriche passa la revue des régiments vainqueurs. Les colonels étaient à leur tête et disaient le nom de leur patrie. Et don Juan passa devant vingt-quatre régiments dont les colonels répondaient: *de Gubio*, et Don Juan demandait à ses aides de camp ce qu'était ce *Gubio* « — *E maior de Milan? E maior de Napoli?* » est-ce plus grand que Milan, est-ce plus grand que Naples? s'écriait-il, en voyant cette valeur la plus indomptable alliée à la douceur la plus imperturbable. (Longs applaudissements.)

Remarquons que dans tout cela je ne parle pas encore de la ville de Perouse, la plus privilégiée de toutes. Mais cette dynastie des Monte Feltro, qui commence au xiiie siècle et qui, sans se souiller, finit au xvie, qui surpasse toutes les dynasties de l'histoire moderne, la moins connue d'entre elles, est la plus intéressante à étudier ; et dans les derniers temps un Anglais a entrevu cette histoire, a voyagé dans ce pays, et a fait une histoire des plus intéressantes des ducs d'Urbin.

Le premier duc de Montefeltro commença par se faire moine au couvent de Saint-François d'Assises. Il y mourut en odeur de sainteté. Dans le siècle suivant, trois femmes de cette famille se font sœurs Clarisses. Leur tombeau se trouve dans l'église de Sainte-Claire, à Urbin.

Et les habitants qui ne demeurent pas sur la grande route de l'Italie, à l'abri de la corruption qui les entoure, sont supérieurs à tout le reste des populations italiennes par les mœurs et la pureté. Ils vénèrent le souvenir du pape Saint Célestin, leur bienfaiteur, et la plupart des enfants s'appellent encore Célestin, parce que les efforts de ce grand pape les ont protégés contre l'invasion française en 1791.

Les ducs de Montefeltro réunirent au plus haut degré les quatre conditions essentielles du patronage. Ils sont les plus sages et aussi les plus heureux des souverains jusqu'au jour où un Médicis veut confisquer leurs États. Alors ils font des prodiges de valeur. Deux fois ils recouvrent leurs États perdus.

Passons à cette autre partie de l'Ombrie. Raphaël vient à Pérouse : là éclosent les plus belles merveilles. Quel a été le patron de l'art? Un inconnu : Braccio Baglioni. Il n'y a pas de héros de roman dont l'histoire soit plus intéressante et aussi belle. Il posséda toutes les qualités à un degré que nul n'a surpassé, et il a eu le bonheur de vivre à une époque décisive pour l'art. Il a gouverné Pérouse en évêque plutôt qu'en laïque. C'est lui qui est l'auteur indirect de cette fructification miraculeuse. Eh bien! ce Braccio Baglioni est tout le contraire des ducs d'Urbin. Il a vécu dans un temps où ses peuples, soumis à la domination étrangère, étaient les plus malheureux de toute l'Italie. La chronologie des pestes et des calamités qui désolèrent son règne est terrible. Douze fois en un demi-siècle la peste enleva jusqu'à trente mille victimes. Puis venaient des processions expiatoires, et pendant tout ce temps pesa sur le pays la menace d'une guerre à laquelle nous devons un des chefs-d'œuvre de Raphaël : le *Sposaligio* (*le Mariage de la Vierge*).

C'est là une curieuse et intéressante histoire.

Il y avait, longtemps avant l'école ombrienne, une princesse de Toscane qui avait envoyé à Rome acheter des bijoux pour sa corbeille. Un juif lui en vendit, et, entre autres un anneau d'onyx qui lui venait de père en fils, et était celui-là même dont on s'était servi pour le mariage de saint Joseph et de la sainte Vierge. Le personnage qui devint possesseur de cet anneau revint à Chiusi en Toscane. Son fils meurt ; au contact de l'anneau il ressuscite. Ce fils, en se relevant, demande s'il n'a pas au cou un cheveu de la Vierge. On croit au miracle. L'anneau est précieusement conservé. Un voyageur allemand s'empare de ce trésor. Il quitte Chiusi. Mais à peine est-il dans les montagnes que le brouillard s'épaissit, les torrents grossissent; il perd sa route, il erre sans boussole et sans étoile. A son tour persuadé du miracle, il n'ose pas rentrer à Chiusi, et va à Pérouse chez Braccio Baglioni à qui il dit : Je possède un trésor qui va mettre votre ville à l'abri de tous les maux.

Braccio Baglioni assemble le conseil communal de Pérouse ; on délibère sur-le-champ; tout est mis en mouvement ; on envoie des

diplomates à Chiusi, des diplomates à Sienne ; toute l'Italie centrale est remuée par cet événement.

Braccio Baglioni déclare qu'il sacrifiera sa fortune et sa vie pour conserver cet anneau. Il est convenu que l'on construira une cassette à quatre serrures et à quatre clefs, déposées entre les mains de quatre ordres religieux ; que l'on mettra la cassette dans une prison de fer à grillages dont les magistrats auront chacun une clef. Le tout fut placé dans une chapelle pour laquelle on commanda un tableau au Pérugin. Ce tableau disparut. On l'a découvert il y a quelques années au Musée de Caen où il avait été envoyé sans discernement après la conquête, et ce tableau n'est que la contre-partie de celui de Raphaël. Le groupe d'hommes est à droite au lieu d'être à gauche.

Voilà dans quelles préoccupations l'art florissait à Pérouse. Pendant toute la durée de ces malheurs, de ces pestes, il était plus brillant qu'ailleurs. Ceci est contraire à tous les enseignements de l'histoire. C'est que les artistes, à force de souffrir et de contempler la ferveur des autres habitants, y participaient. C'est qu'il n'y a pas d'art sans vanité. Vous ne trouvez pas dans l'Ombrie un portrait ou un exploit comme à Ferrare ; on voit sur les murs des œuvres de miséricorde. Il naît une spéculation dans l'école d'Ombrie : c'est la bannière.

Qu'est-ce que la bannière comme production de l'art ? Dans les temps de souffrance, on ne voulait point dans les processions de bannière qui ne fût un chef-d'œuvre. Un chroniqueur de cette époque en donne l'histoire. Bonfigli vient avant Pérugin. Dans un jour de malheur il reçut l'ordre de faire une bannière. Comprenez-vous comment l'artiste passe les heures qui précèdent la mise à l'œuvre ? Quand le peuple souffre et pleure, on demande aux artistes d'être les interprètes de la piété publique, de rendre des images devant lesquelles on puisse se sentir le cœur moins serré, non pas des bannières triomphales, mais des bannières suppliantes, qui gonflent les yeux de pleurs et non les âmes d'orgueil. (Bravos.)

Et si vous croyez que la bannière est une production de second ordre, allez à Dresde voir le chef-d'œuvre de Raphaël : une bannière! Il en a fait une autre pour la ville de Citta di Castello. Tous les élèves de Pérugin ont fait des bannières dans des temps de calamités publiques.

En 1399 survint une peste qui enleva plus de 80,000 hommes. Alors les deux villes de Pérouse et d'Urbin élevèrent deux emblèmes qui portèrent jusqu'au ciel le plus magnifique témoignage de la piété publique, pour devenir ensuite des emblèmes de fraternité, et les deux peuples se joignirent et allèrent ensemble vers leur lieu de pèlerinage. (Bravos.)

Je quitte à regret ce beau pays d'Ombrie, mais nous n'avons pas épuisé tous les genres de patronage. J'ai à vous parler encore de l'aristocratie, et si vous voulez m'accorder encore un quart d'heure, je traiterai ce point intéressant. (Bravos.)

Nous avons vu le patronage des démocraties, le patronage des mauvaises dynasties, des bonnes et saintes dynasties, ayant l'héroïsme, la piété, la richesse et le goût.

Maintenant, y a-t-il un État d'Italie où l'on trouve le patronage aristocratique ?

Comme patronage aristocratique, le plus beau, le plus magnifique après celui de la Rome antique, est celui de Venise. Il commença de très-bonne heure. Venise avait une très-grande prospérité commerciale jointe à toutes les qualités de l'intelligence. C'était un peuple gouverné par des patriciens qui avaient la prétention de descendre des Romains. Dans les nobiliaires vénitiens vous trouvez des noms romains en tête de tous les arbres généalogiques, et ce ne sont pas des Romains d'un ordre inférieur, ce sont tout au moins des Scipion, des Fabricius. (On rit.)

Ah ! ceci n'est pas ridicule, à cause de cette fierté romaine du patriciat de Venise, fierté romaine avec l'enthousiasme chrétien, fierté vis-à-vis des seuls ennemis.

Elle était grande l'attitude de ce patricien de Venise, lorsqu'il commandait sa galère, son armée. Chez lui, son attitude était toute différente. Quand un noble Vénitien, revenant vainqueur, demande à un peintre de faire son portrait, il se fait peindre à genoux. Il y trouve deux avantages. Il transmet à ses descendants son souvenir et son image, il donne une leçon à ses enfants. Quelque grande que soit la gloire qu'il rapporte à Dieu, il dit au maître : Mets-moi à genoux devant Dieu, devant la sainte Vierge, dans une attitude humble, car devant Dieu je suis humble, je ne suis plus devant l'ennemi. (Longs bravos.)

Représentez-vous tous ces braves patriciens de Venise, parcourez cet immense palais des doges où vous voyez à genoux tous ces vainqueurs de la guerre des Turcs, et vous vous rappellerez ce mot d'Horace : « Pour être grand devant le peuple il faut être petit devant Dieu ! » C'est une attitude glorieuse et une attitude chrétienne. (Bravos.)

Si le patriciat vénitien se fût conservé tel jusqu'au bout, il eût été le plus grand patriciat du monde. C'était l'héroïsme entretenu par les sacrifices à la patrie, c'était la piété héréditaire, c'était la magnificence. Au XVIe siècle encore, on écrivait sur un palais de Venise cette inscription sublime : *Domine, non nobis, sed nomini Dei da gloriam!* — Et l'on voyait un doge monter en chaire et s'écrier : *Non timebo mala donec tu mecum eris*, et comme récompense de tout cela, au XVIe siècle, il y avait encore de l'héroïsme, héroïsme tout chrétien. Lors de la bataille de Lépante, le fameux Bragadin subissait le martyre à Candie ; on l'écorcha tout vif, et pendant son supplice il ne prononça que des fragments du *Miserere*; il ne songeait qu'à l'adoration de Dieu; pas une fois il ne prononça le nom de Venise ou de saint Marc ; il se sentait martyr de la chrétienté.

Mais tout ceci fut bouleversé. Outre les œuvres de la cité de Dieu, Venise a eu les œuvres de la cité du monde. Elle a eu aussi les œuvres de la cité du diable, et celui qui y a introduit ces œuvres c'est l'Arétin, nom effrayant à prononcer, qui fut puissant sur les lettres, sur les mœurs, plus puissant qu'un roi ; ennemi mortel de tout ce qui était pur, ridiculisant l'idéal religieux, l'idéal ascétique, l'idéal artistique, et plongeant tout dans la dégradation.

En 1527 Rome est prise. Un grand nombre de fugitifs s'en échappent. Sur une barque, dans le port d'Ostie, se trouvent deux hommes, l'un à la figure impudente, l'Arétin, l'autre aux traits nobles et purs, Carafa qui sera pape.

Jusqu'à ce que Carafa arrive au trône pontifical, l'Arétin sera maître des destinées de l'Italie. Il s'établit à Venise. Les artistes lui demandent des inspirations. Il en avait déjà donné à Marc Antoine. Il trace à Titien cette règle mère : L'art doit avoir deux buts, satisfaire la dévotion par des images religieuses, satisfaire les passions par des images licencieuses. L'artiste qui ne poursuit pas ces deux buts est incomplet. Ceci est formulé dans un grand nombre de lettres dégoûtantes, nauséabondes. Et, chose incroyable, les artistes le suivent, et comme à Sienne, lorsque l'Arétin ouvre un gouffre, ils s'y précipitent.

Celui qui donna le signal fut Titien. Étudiez Titien dans les gravures avec date. Avant 1527, il a fait des tableaux qui ne déparaient pas les autels; ils sont à Sienne, à Vérone, à Venise. A dater de 1527, ce génie fécond, sinon élevé, devient impuissant ; ses madones deviennent des femmes vulgaires, ses Saint-Jean deviennent des *facchini*.

L'Arétin forme un musée. Il prélève un impôt sur tous les artistes contemporains, et menace d'en dire du mal dans ses lettres, s'ils ne lui envoient des œuvres. Il menace les souverains. Le roi d'Angleterre lui fait un revenu, le roi de France le paye pour qu'on ne lui fasse pas un rôle désagréable pour son amour-propre au siége de Metz, Charles-Quint, son frère le roi de Portugal, lui payent des tributs. Tous les souverains de l'Italie se prosternent devant l'Arétin. Il occupe un palais à Venise, et n'a pas de frais d'hospitalité à faire, c'est le monde qui les fait pour lui.

Jamais depuis Aristote il n'y eut de dictature intellectuelle aussi forte, jamais il n'y eut de dictature aussi immorale, aussi délétère. C'est la plus grande peste qui ait jamais flétri le génie et les arts.

Pendant vingt ans elle désola Venise, jusqu'à ce que ce voyageur qu'avait porté la même barque que l'Arétin dans le port d'Ostie, s'assit sur le trône pontifical. L'avénement du pape Carafa fut le signal d'une magnifique régénération dans l'histoire des lettres et des arts ; et quand on croit Arétin sur le faîte, on le voit tomber ; et quand on demande où est sa tombe, personne ne peut répondre. Il a fallu chercher dans les registres d'une petite paroise de Venise pour trouver le lieu de sa mort et de sa sépulture. Triste et profonde leçon pour le philosophe !

Tous les peintres qui se sont associés à lui n'ont rien laissé. Les autres lui ont survécu. De ce nombre est Paul Véronèse.

Véronèse fut chargé de peindre la bataille de Lépante. Chez les Italiens, quand un grand événement survenait, il ne suffisait pas de le célébrer par des réjouissances publiques, l'art devait lui donner sa consécration. On voyait les peuples et les princes d'Italie demander de tous côtés s'il y avait un artiste digne de tracer sur la toile les souvenirs magnifiques d'une journée mémorable.

Pour la bataille de Lépante, on n'en trouva ni à Florence, ni en Lombardie, ni à Ferrare. Il s'en trouva un à Venise : ce fut Paul Véronèse. Il traça les portraits des généraux victorieux à genoux devant leur patron et leur patronne. C'est l'art vénitien qui expire, mais glorieusement, car Véronèse, malade au lit, apprend qu'il y a une indulgence attachée à une cérémonie religieuse; il se lève, y court, et meurt. L'école vénitienne meurt avec lui, et n'eût pu avoir une plus belle mort. (Bravo.)

Ce qui ressort de tout ceci est une leçon bien intéressante pour les artistes. Cela prouve qu'il est très-important de conserver sa dignité et celle de l'art. Quand on subit des influences, il est difficile d'échapper à une décadence qui éclate dans les types et dans les principes. Quand on demande à un artiste le portrait d'un homme ignoble, c'est pour lui une tâche malheureuse. De même, quand dans un pays se passent des scènes déplorables de violences, il est bien pénible pour un artiste de se rendre complice de la tyrannie et de tracer sur les murs des souvenirs flétrissants pour un peuple libre.

C'est une chose qu'il ne faut pas perdre de vue. Heureuses les écoles qui vivent toujours jeunes et dignes, sans se souiller de complicités honteuses ; heureuses les écoles mortes sans souillure; heureuses les écoles qui ont envoyé leurs artistes à l'étranger et qui n'ont eu à recueillir de ces belles colonies qu'un surcroît de gloire ! genre de mérite qu'on peut vous accorder, Messieurs ! Et je dirai en parlant de vos musées, heureuses les familles qui peuvent enseigner à leurs enfants le culte du beau et des gloires nationales, et les conduire devant les œuvres des grands artistes sans payer trop cher ce plaisir que donne le spectacle des magnifiques productions de l'art ! (Applaudissements prolongés.)

EXPOSITION PERMANENTE

D'OBJETS D'ART, AU CERCLE DU VAUDEVILLE,

Rue de l'Évêque, 22.

Il manquait à la Belgique, déjà si renommée par la splendeur de ses exhibitions triennales, une exposition permanente des œuvres de ses artistes. Cette idée va être mise incessamment à exécution. Les auteurs de ce vaste plan l'ont considérée à un double point de vue : l'idée utile, l'idée pratique. Il faut ouvrir de nouveaux débouchés aux artistes, cela est incontestable. Quelques sociétés particulières, — telles que l'*Institut des beaux-arts*, la *Philanthropie*, l'*Harmonie d'Ixelles*, etc. — font bien de temps à autre des expositions qui durent quelques semaines; mais à quoi servent-elles? Les unes ont pour base la charité, chose très-louable en soi, mais fort onéreuse pour les artistes qui sont obligés de *donner* au lieu de *recevoir;* les autres, disposant de ressources excessivement restreintes, achètent fort peu; elles manquent, d'ailleurs, de cet élément, de ce véhicule puissant qui est la consolidation de tout : la publicité.

D'autre part enfin, les artistes sont livrés aux mains de la spéculation; il faut les en débarrasser. La spéculation tue l'art et éloigne les amateurs. Voici comment. Les artistes chargent souvent des *intermédiaires* de placer leurs tableaux; un prix est fixé, vite l'intermédiaire demande le double et quelquefois le triple à l'amateur. Celui-ci, effrayé, s'éloigne et n'achète pas. Premier préjudice causé à l'artiste par la cupidité de la spéculation.

En second lieu, l'intermédiaire est obligé de courir après l'amateur, tandis que la publicité la plus large, donnée à l'exposition, l'appellera au contraire là où il sera sûr de trouver un centre et un choix convenables. Pas un étranger ne viendra à Bruxelles sans visiter *l'Exposition permanente* à l'égal des monuments ou des choses curieuses de la capitale. Il fallait donc non-seulement centraliser, mais moraliser la vente; il fallait attirer et non pas repousser le consommateur, l'amateur, qui ne voit dans l'intermédiaire ou le marchand proprement dit qu'un ennemi mortel acharné à sa bourse. J'ai vu des gens acheter des tableaux 500 francs et les revendre deux mille après s'être frotté les mains. Je le crois bien! mais, pour nous, quand le commerce prend de ces allures-là, il change de nom.

A l'*Exposition permanente* du Cercle du Vaudeville, rien de tout cela ne se fera. Le prix indiqué par l'artiste sera le prix réel *et il ne sera majoré* en aucune façon. Voilà des conditions de succès et de moralité dont les artistes comprendront bientôt toute l'importance et toute la portée.

En France et en Allemagne, les expositions permanentes ont pris des développements considérables, et elles rendent annuellement des services incalculables. Voici comment un journal a apprécié les services qu'une telle exposition peut être appelée à rendre pendant les moments de crise.

Pendant l'année 1848, il y eut pour les artistes des mois entiers d'angoisse et de misère : les préoccupations politiques étaient si grandes que les amateurs, les amateurs les plus décidés, reculaient devant l'acquisition d'une œuvre d'art. En face des grands problèmes du salaire et du travail, qui, soulevant les masses, étaient pour le gouvernement autant de questions de vie ou de mort. Il ne pouvait efficacement venir en aide aux pacifiques artisans de la pensée; les ateliers s'encombraient de toiles, et les marchands refusaient un prix minime à l'œuvre la plus remarquable. Les peintres, ceux même dont le succès avait consacré le talent, vivaient dans l'inquiétude du lendemain; quelques-uns émigrèrent ; les plus courageux avisèrent au moyen de sortir de la terrible situation où les mettait cette grande crise.

Nous les avons entendus agiter entre eux, à cette époque, la question d'une exposition permanente, qui, supprimant l'intermédiaire, les mît en rapport direct et constant avec les consommateurs, réveillât chez ces derniers, la curiosité et le goût des arts qui semblaient éteints, permît aux artistes de tirer de leurs travaux un fruit réel, tout en les donnant aux amateurs à un prix beaucoup moins élevé que les marchands ne le pouvaient faire.

Cette idée n'était point venue, comme on pourrait le croire, à quelques rapins souffreteux, elle fut embrassée avec chaleur par les artistes les plus éminents. Diaz, Alph. Giroux, Jules Dupré en étaient les promoteurs. Troyon, Couture, Rousseau, Roqueplan, ce pauvre Johannot, mort depuis, entraient dans cette combinaison et lui promettaient l'appui de leurs noms et de leurs réputations européennes.

Mais la réaction se fit dans les beaux-arts comme dans le reste; elle fut absolue. On voulut faire revivre les six mois qu'on avait passés en craintes chimériques, ou tout au moins exagérées; la peinture eut de nouveau ses débouchés, les ateliers revirent leurs flâneurs et leurs brocanteurs, et les artistes heureux d'être débarrassés de leurs préoccupations mercantiles, laissèrent les parasites s'engraisser de plus belle à leurs dépens.

C'est ainsi que l'exposition permanente des artistes resta à Paris à l'état de projet, fut abandonnée, puis oubliée. Nous sommes heureux de le voir reprendre à Bruxelles par le *Cercle du Vaudeville*. — Cette idée largement pratiquée sera fructueuse ; — elle popularisera le goût des arts, puisque l'entrée des salons sera gratuite ; — elle permettra un parallèle facile et constant entre les sommités artistiques de diverses nations, puisque les peintres et les sculpteurs de tous les pays y sont conviés; — elle assure à ces artistes un débouché de plus, et un débouché important : la situation géographique de Bruxelles y amène un nombre considérable d'étrangers ; les Russes, les Anglais, les Hollandais, les Allemands, qui vont dans le Midi, y séjournent, et l'Exposition, placée comme elle le sera, doit être nécessairement visitée par le plus grand nombre d'entre eux ; — de plus, les amateurs et les producteurs doivent trouver dans cette exposition des avantages matériels qui la leur rendront précieuse; l'artiste fixera lui-même le prix de son œuvre.

Ce prix ne sera jamais *majoré*; l'administration, si ce tableau est vendu, ne se réserve qu'un droit bien minime, si on le compare aux bénéfices énormes que réalisent ordinairement tous les intermédiaires, marchands ou commissionnaires.

Nous ne saurions donc trop applaudir au projet de l'exposition permanente, appeler sur lui l'attention des artistes, et faire des vœux sincères pour qu'il soit promptement réalisé.

LA SENTINELLE ARABE

Voici du reste le réglement de cette Exposition et la lettre du Directeur, qui l'accompagne :

« Depuis longtemps j'ai senti la nécessité d'ouvrir aux artistes de nouveaux débouchés pour leurs productions. Seule, une *Exposition permanente* pouvait conduire à ce résultat. Cette idée va recevoir son exécution.

« Je suis persuadé qu'après avoir lu les conditions ci-jointes d'admission et le réglement d'ordre sévère qui sera observé, vous vous empresserez de vous associer à une mesure qui aura le double avantage de vous être utile et de populariser votre nom.

« L'administration générale du Vaudeville m'a nommé le Directeur de l'*Exposition permanente* qu'elle organise dans les vastes salons du *Cercle*; ces salons sont spacieux, bien situés et éclairés d'une manière convenable.

» Confiant dans votre approbation et votre concours, je vous prie d'agréer, monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

» Le Directeur de l'*Exposition permanente*,

» J. A. LUTHEREAU. »

RÉGLEMENT.

Article premier. — L'Exposition permanente est gratuite. Il ne sera rien exigé de MM. les artistes pour le placement et le déplacement intérieurs des objets d'art envoyés à l'exposition du *Cercle*.

Art. 2. — Tout objet d'art envoyé à l'Exposition permanente reçoit en entrant un numéro d'ordre qui est collé sur l'objet même; il est inscrit sur un registre spécial ; il en sera donné un *récépissé* au déposant, signé par l'*Administrateur général du Vaudeville*, lequel est responsable des dégâts, vols ou avaries commis dans l'établissement, sauf les cas de force majeure.

Art. 3. — Tout objet licencieux ou contraire aux mœurs sera expressément refusé. Le Directeur est seul juge des objets qui peuvent être admis.

Art. 4. — Aucun objet d'art ne pourra rester exposé plus de trois mois ni moins d'un mois au *Cercle*. Si cependant les propriétaires voulaient payer une indemnité mensuelle de 1 fr. 50 cent. par objet, ils pourraient les laisser pendant une année. Après ce délai, le Directeur a le droit de les renvoyer à leurs auteurs.

Art. 5. — Tout tableau ou objet d'art entrant à l'Exposition permanente, doit être accompagné d'une *déclaration écrite* du propriétaire, indiquant le prix, le sujet et les dimensions de l'œuvre envoyée, afin que ces diverses indications puissent être spécifiées exactement sur le registre de la Direction. — Aucun prix ne sera majoré.

Art. 6. — Le numéro d'ordre sera reproduit sur le *récépissé*. Aucun tableau ne pourra être retiré de l'Exposition avant l'expiration d'un mois, à moins que ce soit pour cause de vente. Si cependant l'artiste devait envoyer son œuvre à une Exposition quelconque, une réserve devrait être faite à cet égard, au moment même du dépôt. Il en sera fait mention sur le registre, et le Directeur y fera droit.

Art. 7. — Une simple remise de 10 pour 100 *sur la vente* sera la seule condition imposée au droit d'exposition dans les salons du *Cercle*. Il est bien entendu que cette légère rétribution devant servir à couvrir les frais d'administration, de placement, d'annonces, etc., *ne sera perçue que sur les objets vendus* par l'entremise de la Direction de l'Exposition permanente.

Art. 8. — Tout *récépissé* devra être exactement rendu au Directeur de l'Exposition permanente à la remise du tableau, ou, s'il est vendu, une quittance en due forme doit décharger l'Administration.

Art. 9. — L'Exposition sera ouverte au public tous les jours de 9 heures à midi.

Une publicité très-large sera donnée à cette combinaison artistique.

N. B. — *Le Directeur sera tous les jours au local de l'Exposition, de* 11 HEURES A MIDI.

Il ne nous reste rien à ajouter à cette combinaison, sinon que nous engageons tous les artistes à l'adopter sans réserve ; ils y trouveront, sans aucun doute, des avantages sérieux.

Vte H. de R.

NOTES D'UN AMATEUR

SUR QUELQUES TABLEAUX

DU MUSÉE DE PEINTURE DE BRUXELLES,

POUR SERVIR A LA RÉDACTION D'UN LIVRET.

(*Suite et fin.*)

TABLEAUX ANCIENS.

JEAN DE MAUBEUGE ou MABUSE.

M. Waagen et le livret du Musée appellent ce peintre Jean Gossaert. Je le veux bien ; mais ce nom, où l'a-t-on trouvé? Sur quel tableau, dans quel document, dans quelles archives l'a-t-on déterré ? C'est ce que mes recherches n'ont su découvrir.

M. Nieuwenhuys, dans sa *Description de la Galerie des tableaux de S. M. le Roi des Pays-Bas* (Bruxelles, 1843), dit, sans apporter de preuves à son assertion, que Jean de Maubeuge naquit en 1492 et qu'il mourut vers 1557.

M. Alfred Michels, *Histoire de la Peinture flamande et hollandaise*, assure qu'il tenait déjà le pinceau avant 1495. Le même auteur avance qu'en 1495 il peignit le portrait des enfants de Henri VII.

Le livret du Musée, édition de 1817, dans sa notice, lui donne pour date de naissance l'année 1499. L'édition de 1851 porte 1468.

M. De Laet, dans son catalogue du Musée d'Anvers, produit les dates suivantes : 1740-1532.

Le livret de 1809 mentionne seulement la date de sa mort : 1562.

Descamps assure très-étourdiment qu'il est né en 1496, et Fiorillo l'imite.

M. Waagen s'appuie fort judicieusement sur le portrait de ce maître, gravé par J. Wierix et publié par Théodore Galle, à Anvers. On lit sur ce portrait que Mabuse mourut à Anvers le 1er septembre 1532 et qu'il fut enterré dans l'église Notre-Dame en cette ville. Or, ce peintre fit le portrait du jeune prince Henri, alors que celui-ci pouvait avoir sept ans, comme on peut s'en assurer en voyant ce célèbre tableau à Hampton Court. Le prince naquit en 1492, de sorte que cette peinture appartient à l'année 1499 et non 1495, comme l'avance M. Michiels et beaucoup d'autres avec lui. M. Waagen remarque que ce tableau décèle déjà un artiste complétement formé, de manière qu'on peut hardiment admettre qu'à cette époque notre peintre pouvait avoir environ trente ans, ce qui ferait remonter l'année de sa naissance vers l'an 1469.

Voilà presque tous les doutes levés, et l'on doit considérer comme à peu près certaine la date de mort donnée par M. Waagen.

C'est Mabuse qui, le premier d'entre les artistes belges, représenta des sujets mythologiques. Il excellait dans la connaissance du nu et de l'anatomie. Contrairement à ce qu'on a cru jusqu'aujourd'hui, Mabuse a peint beaucoup de portraits, et l'Angleterre en possède un grand nombre (*Guicciardini's Account of the ancien flemisch School of Painting*. London, 1795).

On a fait mourir ce peintre dans les prisons de Middelbourg. Or, on vient de voir qu'il mourut à Anvers en 1532.

Le Christ chez Simon le Pharisien, tel est le sujet du tableau de Mabuse.

Le Christ est assis à la table de Simon, à droite et sur le devant du tableau. La Madeleine, dans une position naïve, se glisse sous la table et se met en devoir de laver les pieds du Sauveur. A l'autre coin est Judas, qui regarde l'action de la Madeleine et sourit d'un air de mépris et de dédain. Sur le

dernier plan est une autre table, où sont assis quelques-uns des disciples du Christ, entre autres saint Jean et saint Pierre. La scène se passe au milieu d'une architecture qui rappelle le style de la Renaissance. Sur le volet droit est figurée *sainte Madeleine conduite au ciel par un ange,* et non pas l'*Assomption de la Vierge,* comme M. Waagen le dit par erreur. Le volet gauche représente la résurrection de saint Lazare. Dans le volet droit on voit saint Bernard, à genoux, sur le premier plan. Je ne sais ce qui a pu donner l'idée de croire que ce personnage est saint Bernard ; pour moi, je pense que c'est tout simplement le portrait du donateur; l'écusson que l'on voit sur le tapis ne contribue pas peu à me fortifier dans cette opinion. La devise de l'écusson est : *cum moderamine.*

Le livret dit que ce tableau provient de l'abbaye de Dieleghem, où M. Waagen prétend qu'il était déjà connu comme l'œuvre de Mabuse. Je ferai cependant observer que Descamps, qui visita cette abbaye vers le milieu du dernier siècle, n'en fait aucune mention et qu'il parle du *Martyre de saint Blaise* (*), par Crayer, d'une *Assomption* de Janssens, d'une *Nativité* de Van Loon et d'une *Adoration des Mages,* par Van Orley, tandis qu'il ne dit pas un mot du *Christ chez Simon,* qui était cependant de nature à attirer ses regards autant et plus peut-être que les œuvres qu'il vient de citer. La beauté de l'architecture a fait penser à beaucoup de personnes que Mabuse a dû faire ce tableau à son retour d'Italie ; M. Waagen croit le contraire et dit qu'il est le dernier ouvrage du maître avant son départ pour le berceau des arts.

M. Alfred Michiels, dans son *Histoire de la Peinture flamande et hollandaise,* tome III, page 67, exprime des doutes sur l'authenticité du tableau de Mabuse. Cet écrivain n'a probablement pas examiné attentivement cette œuvre d'élite qui forme un des joyaux de notre Musée. Les meilleurs critiques et mieux que cela, le public, sont généralement d'accord pour reconnaître Mabuse comme le seul homme capable d'avoir exécuté cette peinture si extraordinaire et si parfaite.

Puisque j'ai cité M. Waagen, je rappellerai que cet auteur judicieux affirme que les tableaux représentant le *Jugement rendu par Cambyse sur le juge inique et l'Exécution de ce Jugement,* lesquels ont été jusqu'aujourd'hui attribués à Antoine Claeyssens, sont de Mabuse. La note de M. Waagen, à ce sujet, est curieuse; on la lira sans doute avec intérêt :

« C'est manifestement à la même main (de Mabuse) qu'ap-
» partiennent, ainsi que nous nous en sommes convaincu par
» une minutieuse comparaison de toutes les parties, les deux
» tableaux de la même collection (celle de l'Académie de
» Bruges) qui représentent le *Jugement rendu par Cambyse*
» *sur le juge inique* et l'*Exécution de ce Jugement*, lesquels
» jusqu'à ce jour ont été d'une manière inconcevable attribués
» à Antoine Claeyssens. Car nous savons historiquement que
» ce peintre mourut à Bruges en 1613, et plusieurs de ses ou-
» vrages, qui se conservent dans cette ville et qui portent son
» nom et l'indication des années où ils ont été peints, prouvent
» qu'il a fleuri pendant la seconde moitié du XVIe siècle,
» époque à laquelle ces ouvrages correspondent dans toutes
» leurs parties, autant qu'ils diffèrent des deux peintures dont
» nous venons de parler. Sur le panneau qui représente le
» jugement de Cambyse, on lit très-distinctement le millésime
» de 1498, tracé en gros caractères; cet ouvrage remonte donc
» à une époque bien antérieure à celle où Antoine Claeyssens
» naquit. Comme dans ce millésime, le chiffre 4 est encore
» figuré par la forme gothique d'un 8 ouvert à la partie infé-
» rieure, on a lu jusqu'à présent 1598 au lieu de 1498; et c'est
» à la première de ces deux années que le catalogue de 1845
» rapporte l'exécution de ce tableau. Mais c'est à l'année 1498
» que le caractère de ces peintures nous ramène directement;
» les costumes sont de cette époque, à laquelle appartiennent
» aussi la conception naïve, décidément réaliste et encore en
» harmonie avec le style de Van Eyck, ainsi que la minutie de
» l'exécution, et enfin le coloris vigoureux, gras et chaud de
» cet ouvrage. »

Il me semble que cette opinion hardie vaut bien la peine qu'on l'étudie; il serait bon que les nombreux artistes-écrivains que Bruges possède élucidassent la question (*).

La Vierge et l'Enfant Jésus, que le livret attribue à Mabuse, n'est pas de lui. C'est là une opinion généralement reçue maintenant et dans laquelle un examen attentif ne peut que fortifier l'amateur. Quelques écrivains ont pensé que la Vierge était le portrait de la marquise de Vere, à la maison de laquelle le peintre était attaché. C'est une erreur; le tableau dont il s'agit est à la Pinacothèque de Munich.

JACQUES GRIMMER ET NON GRIMNER.

Histoire de la vie de saint Hubert. M. Ed. Fétis, dans une note qu'on lit dans sa *Légende de saint Hubert,* dit que la vision de ce saint a fourni à Jacques Grimmer le sujet d'un tableau à volets, qui se trouve au Musée de Bruxelles. C'est là une erreur du livret, dans laquelle M. Fétis est tombé à son tour. Le *Journal de Bruxelles,* dans son n° du 28 novembre 1846, rectifie cette erreur. Voici, selon l'auteur de cette rectification, le véritable sujet de ce tableau.

C'est la vie de saint Eustache et de Théopiste, son épouse, avec leurs deux fils Agapis et Théopiste, qui tous ont souffert le martyre sous l'empereur Adrien. Les légendes de Rosweidius s'expriment de la manière suivante sur le compte de ces saints personnages :

Eustache, cet illustre Romain, était grand amateur de la chasse; il arriva un jour, à peine avait-il lancé ses chiens, qu'un cerf d'une taille extraordinaire s'offrit à ses regards, portant un crucifix entre les branches de son bois. En même temps une voix se fit entendre qui l'invitait à embrasser le christianisme.

Poursuivi de ce chef, il dut fuir, et dans sa fuite il souffrit des maux incroyables. Pour comble d'infortune, il perdit sa femme, et ses deux fils lui furent cruellement enlevés par des loups.

Plus tard, l'empereur ayant besoin de l'expérience de cet homme de guerre, le fit partout rechercher et le plaça de nouveau à la tête de son armée. Pendant l'expédition qu'il fit alors, il eut le bonheur de retrouver son épouse et ses enfants, et, ayant remporté la victoire sur les ennemis de l'empire, Eustache fut reçu à Rome avec les plus grands honneurs.

Quelques jours après, on voulut le contraindre à sacrifier aux idoles, pour remercier les dieux de la victoire qu'il venait de remporter; mais il s'y refusa avec courage. Ayant donc été condamné aux bêtes, lui et sa famille, et, par une grâce surnaturelle, n'ayant reçu aucune blessure, ils consommèrent leur martyre dans un bœuf d'airain embrasé.

Dans le tableau qui nous occupe, on voit toute la vie d'Eustache, rien n'y manque, et à part l'épisode du cerf, je m'explique difficilement l'aplomb avec lequel le livret a induit si longtemps le public dans une profonde erreur. Une inspection superficielle du tableau de Jacques Grimmer aurait mis les rédacteurs de l'explication en garde contre leur propre légèreté.

En faisant connaître la vie de saint Eustache, le *Journal de Bruxelles* ajoute que la même erreur existe à l'égard d'une gravure d'Albert Dürer, qui représente la même vision et que le savant graveur a fait paraître sous le nom d'Eustache. Ce-

(*) Serait-ce le *Martyre* du Musée de Bruxelles, ou celui du Musée de Gand ?

(*) Les *Inventaires des objets d'art de la province de la Flandre occidentale,* publiés cette année, attribuent ces tableaux à Bartholomé de Milan. Je n'ai trouvé nulle part le nom de cet artiste.

pendant, cette gravure passe généralement parmi les amateurs comme représentant saint Hubert (*).

Ce triptyque est un bel ouvrage, conçu avec naïveté et traité avec une exquise délicatesse de pinceau.

MARTIN VAN VEEN, DIT HEEMSKERK.

Le Seigneur succombant sous le fardeau de sa croix. Ce tableau porte la date de 1551 sur le panneau qui représente saint Bernard recevant dans ses bras le corps du Christ. C'est un morceau précieux; mais il est à remarquer qu'il fut fait au retour d'un voyage de l'artiste en Italie, voyage dans lequel il perdit les naïves traditions de l'École flamande.

JOACHIM PATENIER.

La Vierge aux sept douleurs. Bien que cette œuvre porte l'ignoble monogramme connu (**), je suis porté à croire que ce n'est qu'une copie maladroite d'un tableau perdu. La figure du Christ ne manque pas d'intention, et celle de la Vierge respire une douleur assez bien sentie; mais, en général, c'est une composition exagérée, dont on pourrait peut-être louer la couleur si elle était moins lourde. C'est, avec la *Fuite en Égypte*, qui se trouve au Musée d'Anvers, le seul tableau que l'on ait officiellement attribué au célèbre ami d'Albert Dürer en Belgique.

JEAN SCHOREEL.

L'*Adoration des Mages* ne me semble pas digne du talent de ce remarquable peintre. Une particularité assez bizarre, qui témoigne de la naïveté de nos vieux peintres et qui se retrouve dans beaucoup de tableaux anciens, signale ce travail : un des mages porte au cou une chaîne d'or, à laquelle est suspendue une croix.

JEAN SWART OU VREDEMAN.

Le portique du fond n'est pas de l'architecture gothique, comme l'affirme le livret, c'est du roman très-pur. Cette partie du tableau doit avoir été faite d'après nature.

JEAN VAN CONINXLO.

Dans le tableau des *Noces de Cana*, sur la chaise d'un des docteurs, on lit : JAN VAN CONINXLO; ce qui me permettra de corriger deux fautes que la tradition nous a léguées, attendu que, jusqu'à présent, nous avons vu les biographes appeler ce peintre *Gilles van Cooninxloo*.

HUGO VANDER GOES.

L'*Adoration des Bergers*. Œuvre assez bizarre et que distinguent deux choses : le personnage de la Vierge et l'architecture. Le reste est sans goût. La Vierge soulève délicatement le voile qui recouvre l'enfant Jésus; ce dernier est peint avec une extrême négligence. Les cheveux de la Vierge, légèrement touchés, retombent en boucles d'un blond ardent sur une longue tunique bleue à plis, d'une grande vérité. Le profil du visage est charmant, sauf une légère contraction dans la bouche.

A gauche, on voit deux bergers porteurs de figures communes et d'un dessin peu correct, surtout dans celui qui est agenouillé. L'expression du visage de l'autre démontre fort bien une anxieuse curiosité de voir l'enfant que la Vierge découvre. A droite, un berger pose un genou en terre; ce personnage est malheureusement placé et est également porteur d'un visage trivial. Peut-être le peintre, pour mieux faire ressortir la grâce divine de la Vierge, a-t-il voulu l'entourer de contrastes. Au fond, à droite, ruines bien jetées d'un couvent par où arrivent quelques personnages. Au fond, une ville qui, d'après les mœurs des artistes de l'époque, pourrait fort bien être la ville qui vit naître Vander Goes ou tout autre endroit préféré. Au deuxième plan, agneaux et bergers devant un feu. Ceux-ci regardent un ange qui s'ouvre un passage dans le ciel; ce détail est mal peint. Tout le fond est d'un bleu-vert et se termine par une montagne qui abrite la ville. Il y a dans les détails de l'architecture des arabesques peintes avec goût. Cette œuvre ne rappelle en rien la douceur et la correction du maître de Vander Goes; aussi suis-je porté à croire qu'elle n'est point sortie de la palette de son disciple, et que c'est là le travail de quelque élève obscur qui s'est inspiré de son maître sans avoir pu arriver à sa hauteur.

Le livret dit que Vander Goes est né à Bruges et qu'il florissait en 1480. M. Schayes, dans ses renseignements sur T. Stuerbout, nous apprend, en parlant de Vander Goes, que ce dernier est né à Gand. C'est ce qui est constaté par le texte suivant : « Daer vaer hem ende zynen kinderen vergouwen » ende betaelt heeft, ter estumacien ende scattingen van eenen » der notabelsten scildere die men binnen den lande hier om- » trent wiste te vindene, die gheboren is van der stad van » Ghendt, ende nu wonechtig es in den Rooden-Clooster in » Zuenien. » On sait, à n'en pas douter, que l'élève de Van Eyck dont il s'agit, mourut dans un âge avancé, au monastère de Rouge-Cloître (*Rooden-Clooster*), dans la forêt de Soigne.

G. VAN DER WEYDEN.

Si l'*Adoration des Bergers* peut être apocryphe, en revanche plusieurs tableaux attribués par le livret à des maîtres inconnus, sont de G. Van der Weyden, y compris un tableau décoré du nom de Gérard Van der Meeren. C'est à l'œil vigilant de M. Waagen que l'on doit cette découverte, bien que déjà un grand nombre de connaisseurs eussent exprimé des doutes sur l'authenticité du Van der Meeren, lequel n'a certes pas perdu de valeur en devenant un Van der Weyden. Ce tableau représente l'*Assomption de la Vierge* et est porté sous le n° 593. Je ne crois pas inutile d'en donner une description un peu détaillée; on verra que le célèbre Brugeois était doué d'une imagination fertile et non dépourvue d'une certaine bizarrerie.

Ce tableau est riche de composition. Tout le bas est traité avec grand soin, autant sous le rapport du dessin que sous celui du coloris. Le haut laisse beaucoup à désirer, par suite de dégradations nombreuses. La richesse de quelques détails rappelle le pinceau si minutieux des Van Eyck. La brillante dalmatique du personnage placé à gauche du tombeau vide, offre de grandes ressemblances avec la robe bordée de pierreries que l'on voit à Gand au-dessus de l'*Adoration de l'Agneau*, sur les épaules de Dieu le Père. Les figures de cette œuvre sont admirables de caractère et d'une grande pureté d'exécution; il est facile de voir que l'artiste a consacré à cette partie de son travail des soins particuliers : la finesse des cheveux, de la barbe, des linéaments du visage et des extrémités des doigts, en sont des indices certains. La couleur doit avoir perdu de sa force, car la plupart des figures sont empreintes d'une teinte terreuse. On voit au fond le cercueil de la Vierge porté par des prêtres; des soldats tombent à la renverse, comme les idoles au passage du *Bambino*. Sur le devant, des lis, des œillets et des coquelicots sont reproduits avec une naïve intention et beaucoup de délicatesse. Un fait curieux est à signaler dans cette composition : la Vierge est soutenue par le Christ et par le Saint-Esprit sous la forme d'un homme. A droite et à gauche de ce groupe, des anges font de la musique.

(*) L'article d'où je tire les renseignements qui font l'objet de cette note, est signé T.

(**) Dans son *Histoire de la Peinture flamande et hollandaise*, M. Alfred Michiels a eu le courage d'appeler la chose par son nom. Je renvoie le lecteur à ouvrage susmentionné, tome III, pages 144 et 145.

Les panneaux représentent les donateurs agenouillés, au-dessus desquels voltigent des anges tenant des écussons, dont l'un est surmonté d'un crucifix (*).

Le même sujet existe encore au Musée, composé de la même manière et sortant évidemment de la même main; il est porté au n° 397, *maîtres inconnus*.

Les autres tableaux de Van der Weyden sont : 1° un portrait d'homme sous l'invocation de saint Jacques, et 2° un portrait de femme sous le patronage de sainte Catherine; ils portent les n°s 402 et 403, *maîtres inconnus*.

Il est réellement bien à désirer que l'administration actuelle du Musée, qui fait preuve de sollicitude, mette un peu d'ordre dans cet amas d'inexactitudes qui trompent si grossièrement le public.

Les tableaux cotés n° 344 à 354, au nombre de onze, sont attribués avec vraisemblance à Goswin Van der Weyden, à l'exception toutefois du n° 346, *Tête de femme en pleurs*, qui paraît peint par le père le Goswin, fils de Roger le Vieux, car il est reconnu aujourd'hui que les Van der Weyden sont au nombre de trois.

Un autre tableau attribué à un peintre inconnu, dans le livret, paraît être positivement de Goswin. Il porte le n° 364 et mérite une mention particulière.

Ce tableau a deux sujets : à gauche l'Adoration; à droite la Circoncision.

1er sujet, l'*Adoration :* Dans une espèce de hangar se trouve la Vierge, ayant devant elle l'Enfant couché sur les plis de sa robe. Trois anges adorent le divin Enfant; au milieu un personnage, couvert de vêtements sacrés, est agenouillé et récite une prière qui, à la manière gothique, est tracée sur le tableau près de la bouche du personnage. A gauche du hangar, saint Joseph semble se coucher derrière un mur; au fond se voient un paysage manquant de perspective et un ange annonçant la venue du Rédempteur à deux bergers. Au fond, à gauche, trois petits anges tiennent une banderolle sur laquelle se trouvent écrits les mots : *Gloria in coelis Deo*. Le fond de cette partie du tableau est désagréablement coupé, en tous sens, de citations latines qui nuisent à l'effet général.

2e sujet, la *Circoncision*. Figures très-belles et très-vivantes. On remarque le visage du prêtre qui tient un vase; c'est d'une vigueur, d'une vérité et d'une expression qui décèlent une touche exercée. Une figure de femme est aussi très-gracieusement peinte.

Le haut du tableau est coupé par un ornement gothique, sur lequel se trouve un ange qui distribue deux couronnes de fleurs rouges et blanches à une jeune fille et à un jeune homme. L'ange est bien composé; les plis de sa tunique sont tout à fait dans le goût de Hemling; les jeunes gens sont aussi fort naïvement posés. Toute cette partie du tableau est empreinte du génie de l'école de Bruges. Les plis de la robe de la Vierge sont moins heureux; la tête est fraîche, gracieuse et penchée légèrement, comme c'est du reste l'expression traditionnelle des Vierges de l'époque. L'Enfant n'est pas heureux; il semble rapporté d'Italie, où les peintres primitifs, en essayant de peindre la vérité, avaient transmis à leurs élèves l'habitude de reproduire sur leurs tableaux un véritable petit monstre. Les anges sont bien groupés; la figure du premier, à l'avant-plan, est trop longue de profil.

Ce panneau perd beaucoup à n'être pas placé à la portée des yeux. Il serait à désirer qu'il fût posé plus bas. Pas de date, pas de marque, pas d'indices. Architecture finement peinte et composée avec goût. Le tableau s'écaille en divers endroits.

(*) M. André Van Hasselt, à qui la Belgique doit tant de travaux utiles, a dit longtemps avant M. Waagen, que ce tableau était de Goswin Van der Weyden et qu'il fut fait pour l'abbaye de Tongerloo. (Voyez *Recherches sur les Van der Weyden*. Renaissance, t. IX.)

Les n°s 345 et 354, représentant le *Christ en croix* et *les Disciples et les saintes Femmes qui s'éloignent du sépulcre*, toujours de Goswin Van der Weyden, offrent une particularité qui n'a pas encore été signalée. Dans le fond du tableau portant le n° 345, on voit une église s'élever du sein d'une ville, avec un clocher rhénan et une coupole avec ses deux tours au-dessus des transepts. Les transepts sont arrondis et une galerie circulaire règne sans interruption autour d'eux et de l'abside. C'est, à ne pas s'y tromper, l'église des Saints-Apôtres de Cologne.

Dans le n° 354, la même ville se voit au fond du tableau, mais prise d'un autre point de vue, qui ne permet plus de voir l'église des Saints-Apôtres. Donc notre Goswin visita Cologne et même, à bien examiner ses œuvres, il ne revint pas des bords du Rhin sans rapporter quelques traditions des peintres allemands.

Le n° 352, également attribué à Goswin Van der Weyden et représentant la *Circoncision*, laisse lire sur le bord d'une nappe d'autel les mots : Te Brvesele. Le commencement de l'inscription manque et permet de supposer avec raison qu'elle commençait sur un autre tableau qui aura été séparé de celui-ci. Cette perte est fâcheuse, car nul doute que l'inscription entière eût jeté une vive lumière sur ce Goswin Van der Weyden, qu'on a eu bien du mal à arracher des limbes de l'oubli.

JEAN VAN HEMSEN ou HEMESSEN.

Le livret appelle cet artiste Van Hemmisten, c'est une faute; ce peintre n'existe pas : remplacez-le par Van Hemsen ou Hemessen, qui, bien que né à Anvers, fait partie de l'École hollandaise à cause de son long séjour à Harlem, d'où quelques biographes le font originaire. Van Hemsen est un imitateur d'Albert Dürer. Son tableau, la *Descente de Croix*, est signé d'un H sur une tablette; le V est caché.

BERNARD VAN ORLEY.

La *Sainte Famille*, marquée n° 359, n'est évidemment pas de cet élève de Raphaël. Quant au *Jésus-Christ mort, au milieu de saints personnages*, c'est un adorable morceau pour le sentiment. Je le crois authentique, malgré l'absence de signature et les doutes de quelques connaisseurs.

LAMBERT VAN NOORT.

Il fut reçu en 1547 à l'Académie d'Anvers; on le croit mort en 1573. Beaucoup de biographes l'ont appelé Van Oort. L'orthographe des noms de nos peintres a toujours été cruellement estropiée par les étrangers; il ne faut pas que nous-mêmes nous donnions l'exemple d'une légèreté que nous critiquons à bon droit chez les autres.

Auteurs inconnus.

N° 367. *La Vierge et l'Enfant Jésus*. Tableau d'une couleur terne; les figures sont froides. Le volet de droite représente sainte Barbe et non sainte Cécile, comme le dit le livret. L'architecture est achevée avec assez de soin. Absence totale de coloris et dessin sans goût. Pas de signature, pas de date. L'embrasure n'est nullement gothique, comme nous l'apprend l'auteur de la notice du livret; c'est de l'époque de la Renaissance. Du reste, le livret a pris le parti de confondre tous les ordres d'architecture au profit du gothique.

N°s 372 et 373. *Deux volets représentant deux religieux entre deux colonnes*. Je ferai observer à l'auteur du livret que ce sont des religieuses ! Dans le premier tableau, l'une des re-

ligieuses tient une crosse, l'autre un livre. Au-dessus de la première, dans l'entablement, se lit : Sta Gertrvdis ab. Au-dessus de la seconde : Sta Scolastica ab.

Ce tableau est noir et enfumé. A travers le vernis du temps il est facile de voir que la couleur est lourde. Les détails d'architecture sont nombreux, les colonnes surchargées d'arabesques et peintes en rose. Sur la colonne du milieu j'ai trouvé le monogramme du peintre : W. V. G. Le pendant représente également deux religieuses, au-dessus desquelles se trouve écrit : S. Kvnegvdvs ab. et S. Walbvrgis. ab. Au milieu de la colonne on lit la date de 1530, avec le *pinxit* figuré par les lettres PT, et qui complète la signature de l'artiste. Ces œuvres sont médiocres : on devrait les exclure du Musée.

N° 377. *La Vierge et l'Enfant Jésus.* M. Waagen attribue ce tableau à la première manière de Quentin Metsys ou Messys, comme l'écrit cet érudit distingué : « La tête de la Vierge, » dit-il en parlant de ce tableau, révèle déjà moins de maturité de sentiment et l'absence de cette délicate finesse de traits que le maître sut donner plus tard à cette figure. »

N° 380. *Adoration des Bergers* et non pas *des Mages,* comme l'assure le livret.

Cette *Adoration des Bergers* fait partie d'une collection de six tableaux de même dimension, qui se trouvent au Musée et que le livret déclare appartenir à l'école allemande, en disant plus loin que certaines figures rappellent les fresques de Jules Romain, ce qui tendrait plutôt à les classer dans l'école italienne. Cette *Adoration* porte une inscription curieuse, qui pourra mettre des travailleurs plus patients que moi sur la trace de son auteur, lequel l'est également des cinq autres sujets. Voici cette inscription : A° Nat. Mil° Qvadr° Glo incepit. Le monogramme Glo est évidemment le nom du peintre, car on ne peut supposer que ce soit l'abréviation de *Glorioso* ou de *Gloriosæ.* Dans ce dernier cas, où serait le sujet du verbe? J'ai vainement cherché à m'éclairer à cet égard, d'autres seront peut-être plus heureux que moi. A ce sujet, pourquoi le catalogue du Musée ne donne-t-il pas tous les monogrammes, toutes les dates, tous les signes quelconques qui se trouvent sur les tableaux anciens? Croit-on que cela n'engagerait personne à faire des recherches historiques, dont quelques-unes pourraient être couronnées de succès et jeter de nouvelles clartés sur les œuvres de nos vieux maîtres?

N° 385. *Deux tableaux dans un même cadre.* Ce sont deux volets d'un tableau perdu, lesquels représentent les portraits des donateurs et des membres de leur famille.

N° 396. *La Sainte Cène.* Ce cadre contient deux sujets séparés par une colonne. A droite, 1er sujet, la *Sainte Cène ;* à gauche, 2e sujet, le *Christ lavant les pieds aux apôtres.*

1er sujet, la *Sainte Cène :* Les apôtres sont assis autour de la table, Jésus-Christ au milieu ; son apôtre bien-aimé est sur ses genoux, couché à la manière des enfants. En face du Christ et le dos au spectateur, on reconnaît Judas à sa chevelure rousse. Le Christ tient le pain et semble dire : *Ceci est mon corps.* Les figures, quoique grossières, ont en général de l'expression. Celle du Christ, entre autres, est d'une grande perfection et d'un beau caractère; elle se détache sur un fond rouge. A droite, l'on voit une religieuse à genoux; c'est probablement le portrait de la donatrice. A terre, figure un vase de cuivre, rappelant assez bien la forme des anciennes poteries flamandes.

2e sujet, *Jésus-Christ lavant les pieds aux apôtres.* A droite, cinq apôtres, parmi lesquels se trouvent saint Jean et Judas, qui tient sa bourse à la main. Saint Jean paraît faire un geste d'étonnement, en même temps que de reproche. Au milieu, le Christ plus pâle que dans le sujet précédent, lave les pieds de saint Pierre, dont la figure est très-belle et respire une respectueuse affection. A gauche, deux apôtres vigoureusement traités; au fond, deux autres causent, un troisième, d'un aspect malade, s'appuie contre le soubassement d'une colonne. Le fond est meublé d'une architecture simple; au-dessus d'un entablement, on distingue difficilement dans une niche la statuette de Moïse tenant les tables de la loi. Dans le soubassement de la colonne qui sépare le tableau, se trouve marquée, en traits assez gros, la date 1534. Du reste, pas de monogramme.

Quoique cette œuvre ait du mérite, le dessin et la couleur en sont lourds. Le style ne manque pas d'une certaine élévation.

N° 399. *Portrait d'une femme en prières.* On y lit, renfermées dans quatre cercles, aux quatre coins, les inscriptions suivantes : dans le premier cercle, la lettre K; dans le second, la lettre C ou G ; dans le troisième, le mot Ano, et dans le quatrième, la date 1547. Au-dessus du portrait, on lit : Ætatis svae xxiii. Je crois pouvoir attribuer ce portrait à Guillaume Key, né à Breda en 1520, reçu à l'Académie d'Anvers en 1540, et auteur du portrait du duc d'Albe. On sait que pendant qu'il faisait ce portrait, le duc s'entretint devant lui de la condamnation du duc d'Egmont. Key reçut une impression si terrible de cette conversation, qu'il en mourut le jour même de l'exécution du comte d'Egmont. G. Key avait un pinceau moelleux et poétique.

N° 412. *Portrait d'une dame en costume du* xvie *siècle.* Or, ce portrait porte la date de 1631. C'est donc du xviie siècle qu'il fallait dire.

Supplément.

FERDINAND BOL.

Portrait. Signé : F. Bol. f. 1660. A côté de cette signature, se lit le nom de Remon. Je ne sais ce que ce nom veut dire.

THIERRY STUERBOUT.

Descente de Croix, n° 573. Ce tableau est attribué erronément par le livret à Hemling. Voici ce que j'écrivais en 1845, à un de mes amis, sur ce tableau :

« Le cadavre du Christ occupe le milieu du tableau. Derrière lui, sa mère tombe évanouie dans les bras des saintes » femmes. A droite, le Christ est soutenu par un personnage » habillé de rouge. A gauche, un vieillard vêtu du costume de » grand prêtre, tient le linceul; à l'extrême gauche, une femme » prie et se tord les bras; on doit reconnaître dans ces personnages Nicodème, Joseph d'Arimathie, la Madeleine et ceux » enfin qui assistèrent à cette douloureuse cérémonie, mais il » faut avouer qu'ils sont étrangement représentés. A l'extrême » droite, une femme se bouche le nez avec un morceau d'étoffe qui tombe de son chaperon; près de cette femme, un » personnage regarde le corps du Christ de côté. Derrière la » Vierge évanouie, on voit saint Jean. Le fond du tableau représente, à droite, une porte de ville, contre laquelle se » trouve adossé un bâtiment avec une tour ; au milieu du tableau, maisons, jardins et église. A gauche, une montagne » avec une espèce de château-fort au sommet, vers lequel se » dirigent des hommes et des femmes. A l'avant-plan, le pied » de la croix et à terre une tête de mort.

» L'aspect général de ce tableau est froid. La Vierge tombe » d'une manière peu naturelle. Sa figure n'est nullement altérée, et l'insensibilité de son bras dénote seule son état. Le » corps du Christ est affreux; à part cette couleur de parchemin et de bois sculpté, il est aminci et amaigri au delà de » la vérité. Sa figure bleuie n'a rien de cette divinité que les » maîtres de l'École flamande s'attachaient tant à répandre

» sur la physionomie de l'Homme-Dieu. Au contraire, les traits » de son visage sont d'une grande trivialité. — La tête du » saint Jean est belle, elle rappelle le saint Jean de Van » Orley, par son caractère et sa carnation. La femme de » droite, qui se bouche le nez avec une expression de dédain, » est bien traitée comme dessin; le personnage qui l'accom- » pagne est peint franchement; sa face d'une couleur brunâtre » exprime aussi un sentiment peu en harmonie avec la gran- » deur du moment. Le personnage qui tient la tête du Christ » a un aspect doctoral, qui est aussi peu fait pour la scène : à » gauche, la femme qui pleure, prie et se tord les bras, est » traitée avec beaucoup de grâce; on y retrouve le caractère » dominant des œuvres de Hemling; c'est sans doute ce qui » aura fait croire le tableau peint par lui. Les plis inondent sa » robe, une espèce de guimpe couvre le haut du visage; sa » taille est bien prise et accuse un corps gracieusement dessiné.

» Ce tableau, selon moi, ne peut pas être de Hemling; deux » choses plaident en faveur de mon opinion : la trivialité de » la composition d'une part, l'absence totale d'expression » d'autre part. N'oublions pas que Hemling avait une foi vive » et qu'il excellait à communiquer à son pinceau les idées » pieuses qui le lui faisaient prendre. Ici rien de grand, rien » de profondément senti, rien de religieux que la forme; on » croirait assister au dénoûment d'un mystère, tant la plu- » part des auteurs sont séparés du groupe principal et bizar- » rement accoutrés. Quelques détails heureux, une perfection » remarquable dans différentes parties du tableau, le rendent » certainement digne d'attention, mais n'impressionnent en » aucune manière l'âme du spectateur.

» Je crois cette œuvre émanée d'un des peintres contempo- » rains des Van Eyck, dont les noms sont à jamais perdus » pour l'art. »

Quatre ans plus tard, M. Waagen croit pouvoir affirmer que ce tableau est de Thierry Stuerbout. Ainsi mon opinion se trouvait dans sa partie principale corroborée par celle de ce savant, qui s'exprime de la manière suivante à propos de cette *Descente de Croix :*

« Nous regardons comme une des productions les plus dis- » tinguées de Thierry Stuerbout, une *Descente de Croix,* com- » position de neuf figures, qui fut acquise il y a quelques an- » nées par le Musée de Bruxelles, et qui, portée au catalogue » de cette galerie sous le n° 573, y est attribuée d'une manière » tout à fait erronée au pinceau de Hans Memling (*). Ce ta- » bleau est un peu faible sous le rapport des lignes. La plupart » des têtes présentent des traits un peu durs; elles manquent » de distinction et de variété. Elles ont presque toutes le nez » très-saillant et seulement courbé légèrement à l'extrémité. » Le corps du Christ est, même pour cette école, d'une mai- » greur extraordinaire. Tous les contours sont tellement ac- » centués, qu'ils en paraissent presque durs. Les mains sont » moins finement dessinées que ne le sont celles de Memling. » En revanche, plusieurs têtes sont d'une grande force d'ex- » pression. La couleur des chairs est légèrement dorée dans les » parties lumineuses et d'un ton brun chaud dans les ombres. » Dans les autres parties, de même que dans le beau paysage » qui forme le fond du tableau, les couleurs sont grasses et vigou- » reuses. Les accessoires sont traités de main de maître. Quant » aux draperies, elles sont tourmentées de cassures anguleuses » et pincées. La peinture est d'une belle conservation. »

JEAN HEMLING.

N° 576. *Un évêque prêchant devant une assemblée de prélats.* Ce tableau attribué par le livret à un maître inconnu, serait dû, selon M. Waagen, au pinceau de Hemling. « ..... A en » juger par la vivacité des figures et par la beauté de l'expres- » sion, par le moelleux des chairs et par l'excellence de l'exé- » cution, nous croyons que c'est une production de la jeunesse » de Memling. » (Waagen.)

ANTOINE VAN DYCK.

N° 595. *Portrait de l'auteur.* J'en doute. Je doute également que ce soit là l'œuvre du grand Anversois, à moins qu'une brutale restauration ne nous cache le travail du maître.

Je termine ici les notes, bien incomplètes et bien superficielles sans doute, ainsi que je l'ai dit en commençant, que j'ai prises sur quelques tableaux du *Musée de Bruxelles,* et pour lesquelles j'ai été amicalement aidé par M. A. de M., amateur de tableaux savant et surtout patient. Il reste beaucoup de choses à faire pour réparer le désordre que j'ai signalé, et l'on doit espérer que rien ne sera négligé pour arriver à ce but.

Lorsqu'on rédigera un livret pour faire oublier tous ceux qui ont paru jusqu'à présent, il est certaines règles rudimentaires pour ces sortes de choses qu'on ne perdra pas de vue. C'est encore un espoir que les amis des arts expriment. Ces règles ne perdront pas leur opportunité à être placées à la fin de cet article; elles en sont pour ainsi dire le complément indispensable.

A l'exemple des meilleurs livrets connus, tels que celui du Musée de Madrid (*) surtout et celui du Musée de Vienne (**), il serait bon que le livret contînt :

1° Le nom du peintre, orthographié selon les traditions ou d'après des documents authentiques, avec les dates de naissance et de mort.

2° Une notice biographique aussi succincte que possible, mais cependant suffisante pour la masse des lecteurs.

3° Le n° du tableau avec l'indication du sujet.

4° Une courte description du sujet.

5° La hauteur et la largeur du tableau, avec l'indication de la matière sur laquelle il est peint.

6° La signature ou le monogramme du peintre, si toutefois il y en a.

7° L'histoire de la provenance du tableau et des faits qui s'y rattachent.

8° L'indication des gravures qui ont été faites d'après le tableau, avec les noms des graveurs.

Pour les *auteurs inconnus,* on donnerait sur le tableau tous les détails possibles, afin que les hommes spéciaux puissent rechercher, même de loin, la paternité de l'œuvre. Il ne faudra pas oublier d'indiquer à quelle école le tableau paraît appartenir et de quelle manière il paraît tenir, ainsi que l'époque à laquelle il pourrait avoir été peint.

Je sais fort bien que les conditions 7 et 8 mentionnées ci-dessus sont difficiles à remplir et qu'aucun livret, même ceux que j'ai cités, ne les a réalisées; mais on doit, en toute chose, chercher à mieux faire que ce qui a été fait. D'ailleurs, il ne faut pas exagérer la portée de ces conditions. Un peu de travail et voilà tout. Les archives de l'administration du Musée

(*) J'ignore pourquoi M. Waagen s'obstine à conserver cette orthographe, qui est aujourd'hui reconnue vicieuse, bien qu'il y ait recrudescence en faveur de la première manière.

(*) Catalogo de los cuadros del Real Museo de pintura y escultura de S. M., redactado con arreglo à las indicaziones del Director actual de este Real Establecimiento, por D. Pedro de Madrazo. *Madrid,* 1843, 1 *vol. petit in-8°.* 434 *pages.*

(**) Verzeichniss der Kais. kon. Gemalde-Gallerie in Belvedere zu Wien, von Albrecht Krafft. K. K. Scriptor an der Hofbibliothek und n. o. Landrechtsdolmetsch fur die orientalischen Sprachen, Mitglied der asiatisschen Gesellschaft zu Paris und der archaologischen Gezellschaft zu Athen u. s. w. *Wien,* 1845, *un vol petit in-8°,* 290 *pages.*

et de la division des beaux-arts ne peuvent manquer d'éclairer et de guider les auteurs de ce travail.

De cette manière l'étranger, en emportant de notre Musée un bon souvenir, emportera en même temps un livret convenable. Puissent les idées que je viens d'exprimer à ce sujet être entendues et ces *Notes* servir utilement à ceux qui voudront les employer pour le bien de la splendeur de notre chère patrie.

Novembre 1852.

ADOLPHE SIRET.

Nouvelles des arts et de la littérature.

Voici une excellente nouvelle à annoncer aux amis des arts et surtout aux nombreux savants qui s'intéressent à l'histoire de la grande École flamande :

Le conseil administratif de l'Académie vient de décider que le registre des membres de l'ancienne corporation des peintres serait publié à ses frais.

Ce document si important, connu sous le nom de *Liggere van Saint Lucas Gilde*, nous a été conservé par les soins de feu le baron Joseph van Ertborn. Jusques en ces derniers temps, néanmoins, il avait été peu utile à l'histoire de l'art.

L'auteur du catalogue méthodique de notre musée, cette œuvre consciencieuse dont votre modestie ne me permettrait pas sans doute de faire l'éloge, fut le premier qui attira l'attention du monde savant sur ce trésor presque oublié. Sous peu tout le monde pourra puiser à cette source si riche en précieux renseignements, et, sans doute, l'on s'empressera de faire pour tous les peintres flamands le travail que l'auteur du catalogue a forcément dû restreindre aux maîtres dont les œuvres figurent à notre Musée. S'il a fait la première moisson, il a dû néanmoins laisser aux glaneurs la valeur d'une seconde récolte.

Si j'étais consulté sur la publication du *Liggere*, j'émettrais l'avis de faire suivre ce précieux document de quelques extraits des *Livres des comptes*. Les cinq registres que possèdent les archives de notre Académie sont trop volumineux pour qu'on puisse songer à les publier en entier. Ils n'offrent pas d'ailleurs à toutes les pages un égal intérêt ; mais il y a là de précieux renseignements à prendre.

Si l'on se décide à réaliser cette idée, il se produira des révélations des plus curieuses, à la plus grande honte des libellistes qui, au XVIIIe siècle, ont diffamé les peintres flamands sous prétexte de biographie ; mais d'autre part aussi, plus d'un caractère, aujourd'hui respecté, y perdra quelque chose de son lustre. Je n'en veux pour exemple qu'Adrien de Brauwer et Antoine van Dyck.

Le premier, qu'on nous a toujours dit être le plus débraillé des hommes et le plus dépenaillé des peintres, payait chaque année, avec une édifiante régularité, les dix florins de Brabant que coûtait le banquet confraternel de saint Luc ; le second est, au contraire, resté en défaut pendant trois années consécutives, et comme plus tard il n'y a pas trace de payement dans les comptes, on peut admettre comme probable que Van Dyck est parti pour l'Angleterre sans songer à se libérer d'une dette de table.

Je vous cite le fait à titre de spécimen seulement, car les *Rekeningsboeken* en fournissent mille autres tout aussi intéressants. Espérons donc que l'administration de l'Académie, dont la récente décision mérite tous nos éloges, tiendra à compléter son œuvre. Le succès n'en sera que mieux assuré

—

Un des derniers héritiers du nom du célèbre peintre Watteau, vient de mourir dans un âge avancé à Valenciennes. M. Gabriel Watteau, qui est décédé, ces jours derniers, était dessinateur. Il s'est beaucoup occupé de la recherche des antiquités, spécialement des monnaies et médailles, et laisse une collection qui n'est pas sans mérite.

—

Nous apprenons que c'est M. Adolphe Siret qui est l'auteur du mémoire intitulé : *Lectures historiques belges*, auquel le jury a proposé d'accorder un prix de 1,200 francs.

—

Notre habile graveur, M. Hart, vient de recevoir d'un des souverains qui apprécient le mieux les arts, un témoignage remarquable d'estime. S. M. le Roi de Prusse a adressé à notre concitoyen une collection des plus belles médailles frappées depuis le commencement de son règne. Cette collection, accompagnée d'une lettre fort flatteuse, avait été précédée, quelques mois auparavant, de l'envoi de la grande médaille en argent de Frédéric le Grand.

—

On nous écrit de Boom : Depuis l'inauguration du nouveau pont sur le Rupel, un grand nombre d'étrangers viennent visiter en même temps ce magnifique ouvrage d'art, ainsi que nos briqueteries qui ont une grande réputation. Il se fait en ce moment de grands préparatifs pour la campagne prochaine, dans la vue de satisfaire aux commandes reçues pour l'achèvement des fortifications d'Anvers. On admire également la nouvelle église de Boom et ses trois beaux tableaux peints par un de nos peintres distingués, M. Ch. Wauters, natif de Boom.

LL. AA. RR. le duc de Brabant et le comte de Flandre ont adressé les compliments les plus flatteurs à M. Wauters lors de l'inauguration du pont.

Depuis que le nouveau pont réunit le petit et le grand Willebroeck, les villages de Niel et de Rumpst, les quatre communes n'en forment plus qu'une seule qui ressemble à une petite ville digne d'attirer dans le courant de l'année de nombreux visiteurs.

—

La Société de Malines, pour l'encouragement des beaux-arts, sous la protection du Roi, vient d'arrêter son programme pour l'exposition de 1853.

L'exposition aura lieu dans les grandes salles de l'Hôtel-de-Ville, depuis le 26 juin jusqu'au 24 juillet.

On y admettra tous les ouvrages d'art exécutés par des artistes vivants, sauf ceux qui auraient déja été exposés au salon de la ville, ou qui pécheraient contre les bonnes mœurs et la décence.

Les objets destinés à l'exposition doivent être adressés, francs de port, à l'Hôtel-de-Ville, avant le 16 juin ; ceux qui arriveront après cette époque ne pourront être portés sur la notice imprimée du salon.

Afin que cette notice puisse être imprimée à temps, messieurs les artistes et amateurs qui désirent exposer leurs ouvrages sont priés d'écrire, au moins quinze jours avant l'ouverture, au secrétaire de la Société, et de lui transmettre une note contenant leurs noms, demeure et une description de leurs tableaux ou autres productions, ainsi que l'indication de la voie par laquelle ils désirent que leurs pièces soient renvoyées après la clôture du salon.

La direction prendra toutes les précautions convenables pour la conservation des objets exposés, sans cependant répondre d'accidents imprévus.

Les fonds de société devant être employés à l'acquisition d'objets exposés, les artistes qui auraient l'intention de vendre leurs ouvrages, sont priés d'en indiquer le prix dans leur lettre d'avis. Le secrétaire tiendra *note secrète* des prix-énoncés.

Les ouvrages non vendus seront renvoyés francs de port.

La commission fera lithographier un des tableaux acquis, pour les exemplaires en être distribués aux membres de la Société.

Le président de la Société,
Signé, E.-A.-F. KETELAARS.

Pour le secrétaire,
Signé, VERVLOET, membre de la direction.

—

On lit dans *le Constitutionnel* de Mons :

« Nous avons eu l'occasion de voir, cette semaine, plusieurs sculptures en bois, d'un mérite réel, dues au ciseau de M. Bury fils. Ce jeune artiste a fait depuis quelques mois des progrès dignes de remarque. Nous citerons, entre autres ouvrages exécutés par lui, un buste d'après l'antique, très-bien posé, d'un fini et d'un modelé parfait, destiné à surmonter une enseigne qui sera posée chez son auteur, rue de l'Athénée, lundi ou mardi prochain. Cette enseigne est aussi une œuvre d'art : comme goût et comme exécution elle laisse, peu de chose à désirer. Elle est divisée en trois compartiments ; ceux de droite et de gauche sont ornés de masques de satyres antiques bien caractérisés et d'un bon effet. Le rectangle du milieu contient un bouquet on ne peut plus délicatement fouillé, puis le nom et la profession de l'artiste en lettres en relief et dorées. Nous engageons tous les amis de l'art, tous les hommes qui ont à cœur d'encourager et de produire un talent encore inconnu, à visiter, chez M. Bury, les objets que nous leur désignons ici. Quant au jeune sculpteur, nous n'avons qu'une chose à lui recommander : l'étude de l'antique et de la nature. Jamais un coup da ciseau sans effet prévu, jamais rien au hasard, M. Bury, et vous arriverez au but que vous vous proposerez d'atteindre, nous en sommes certain. Songez surtout que le travail matériel ne suffit pas, et que celui de l'esprit, de l'intelligence, est tout aussi indispensable que la pratique à l'artiste qui veut aller loin. Songez-y, tout est là : il s'agit d'être ou de n'être pas. »

—

On nous écrit de Vienne, le 22 mars : Le magnifique tableau de votre célèbre compatriote M. Louis Gallait, représentant les métiers de Bruxelles venant rendre les derniers honneurs aux comtes d'Egmont et de Horn, au couvent des Franciscains de Bruxelles, est exposé depuis hier dans les salles de notre *Kunstverein*. Je vous écris ces quelques lignes au sortir du local, où, en dépit de l'ouragan et de la neige, la foule se presse pour admirer ce chef-d'œuvre. La population viennoise elle-même est toute fière de ce succès, car on se rappelle volontiers ici les liens qui jadis unissaient la Belgique et l'Autriche, et les souvenirs que nous avons en commun, d'autant plus que tout annonce dans l'Empereur François-Joseph un digne continuateur de la politique de la grande et bonne Marie-Thérèse. Il y a d'ailleurs bien des noms belges à Vienne, et ce ne sont pas les plus obscurs. Le tableau de Gallait n'est pas seulement un chef-d'œuvre pour nous, c'est presque le triomphe d'un compatriote.

—

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER.

FRANCE. — Voici quelques détails rétrospectifs sur la vente des objets d'art mis aux enchères par suite de la perte irréparable du grand sculp-

teur Feuchères. Vous vantiez, avec raison, le zèle et le dévouement de ses amis, dont quelques-uns avaient passé deux mois, malgré leurs travaux personnels, à tirer et mettre en ordre plus de 6,000 gravures; à dresser un catalogue raisonné des objets laissés par l'illustre mort, etc.; mais tout cela n'était rien auprès des trois faits suivants que je vous demande la faveur de me laisser dénoncer publiquement par votre organe, pour l'enseignement de notre génération : 1° Un créancier de Feuchères, pour une somme de dix mille francs, M. Vittoz, a fait généreusement l'abandon de sa créance à la succession du grand artiste. 2° Un de nos plus habiles industriels, M. Froment-Meurice, dont la modestie m'en voudra peut-être beaucoup de le nommer ici, voyant que quelques créanciers récalcitrants se refusaient à laisser opérer la vente, dans la crainte que le produit ne couvrît pas leurs créances, les leur garantit personnellement pour une somme de 18,000 fr. Enfin, ces jours derniers, un marchand de bric-à-brac, dont je regrette de ne pas savoir le nom, qui avait acheté, sans l'ouvrir, comme les vendeurs eux-mêmes, un vieux bahut qui figurait depuis vingt ans dans l'atelier de Feuchères, est venu loyalement remettre de lui-même à la veuve du défunt une assez grande quantité de médailles précieuses, qu'on estime valoir de mille à quinze cents francs, trouvées par lui dans un des tiroirs du bahut en question.

Voilà à coup sûr, — par un temps d'égoïsme, de primes à la Bourse, et de peu de désintéressement, — des traits qui consolent et font plaisir. Permettez-moi aussi, chemin faisant, de détruire un acte mortuaire, et de relever une erreur que contient la préface du catalogue de Feuchères, laquelle préface envoie un peu généreusement dans l'autre monde, après l'avoir (circonstance aggravante) privé de sa raison, M. Winterhalter! — M. Winterhalter est vivant, — très-vivant. Il achève même à cette heure un très-beau portrait de l'Impératrice, et il n'a jamais été, à aucune époque de sa vie, dans l'état de ces infortunés qu'on voit errer dans les rues de Constantinople respectés, et regardés presque comme des saints par les Orientaux.

J'ai eu l'honneur ces jours derniers de rencontrer ici dans une grande soirée artistique, donnée chez un littérateur, votre habile peintre M. Wappers, directeur de l'Académie d'Anvers. M. Wappers, qui a beaucoup travaillé pendant son séjour à Paris, compte exposer à notre prochain Salon une œuvre capitale.

Une autre de vos célébrités picturales, Mme O'Connell, qui habite aujourd'hui l'avenue Frochot, cette Athènes des artistes, exposera un magnifique portrait de Mlle Rachel et deux autres toiles. Elle obtiendra, j'en suis sûr, le même succès qu'à Bruxelles.

En général, les artistes croient que le Salon sera *très-brillant*. Ils s'y préparent tous. On travaille, non pas d'arrache-pied, mais d'arrache-main dans les ateliers, et j'ai vu dernièrement l'un de nos sculpteurs les plus fantaisistes, M. Préault, en train de terminer un cheval gigantesque qui n'entrerait dans le Louvre par aucune porte. C'est plus colossal que les sculptures de Ninive et d'Egypte.

J'ai vu aussi chez M. Duval-le-Camus que vous connaissez tous à Bruxelles, une ravissante page représentant *la Pêche à l'équille*. Cela est d'un lumineux et d'un groupé plein de naturel et d'harmonie.

Quant aux bâtiments des Menus-Plaisirs que l'on construit pour l'Exposition, ils avancent rapidement, et pour quiconque sait la prestesse avec laquelle on élève ici de véritables édifices et des monuments, il n'y a aucun doute à avoir sur leur achèvement en temps utile. On en parlait hier encore à la soirée de M. de Nieuwerkerke, et M. le directeur général rassurait pleinement ses auditeurs à ce sujet.

(Corresp. de l'*Indépendance*.

—

Les ventes de tableaux se succèdent et continuent d'attirer les amateurs à l'hôtel de la rue des Jeûneurs. Hier, la grande salle et les couloirs étaient remplis d'une foule que l'on n'avait pas vue se presser aux enchères depuis la fameuse vente de la galerie du duc d'Orléans. Dix tableaux seulement, mais dix chefs-d'œuvre, ont été vendus par le ministère de Me Ridel, assisté de M. Ferdinand Laneuville, appréciateur. Voici les prix de ces tableaux et les noms des adjudicataires :

Pâris Bordone : Portrait du grand-duc de Ferrare, 5,800 fr., à M. Cousin. — Gérard Dow : Son portrait, tableau de 21 centimètres sur 17. 4,900 fr., au même. — Berghem : Vue d'Italie, daté 1660, l'un des plus importants tableaux de ce maître, 14,800 fr. à Mawson. — Rembrandt : Portrait d'un jeune homme, daté de 1653, 18,000 fr., à M. le comte de Pourtalès. — Adrien Ostade, signé et daté 1658 : l'une des œuvres capitales de ce maître, de 34 centimètres sur 45, 7,000 fr., à M. Mawson. — David Teniers : Les Joueurs de boule, 5,900 fr., au même. — Lucas Cranach, daté 1545 : Chasse donnée en l'honneur de Charles-Quint par l'électeur Frédéric III; ce grand tableau, de 1 mètre 18 centimètres de haut sur une largeur de 1 mètre 74 centimètres, a fait partie de la collection de l'Escurial; 2,000 fr., à M. Laneuville. — Claude Gelée Lorrain : Entrée d'un port, effet de soleil levant, ayant fait partie de la collection de la Malmaison, 5,000 fr., à M. le colonel Massen. — Van der Neer : Vue d'un village de Hollande, 7,400 fr., au même. — Esteban Murillo : La présentation au Temple. Mis sur table à 15,000 fr., ce tableau n'a pas trouvé d'enchérisseur et a été retiré de la vente.

—

On vient de découvrir, dit-on, un nouveau système de peinture pour le bâtiment, qui serait appelé à faire une révolution dans les arts; cette peinture, dans laquelle il n'entrerait ni huile, ni essence, ni esprit-de-vin, se composerait uniquement de matières gypseuses qui, combinées ensemble par des moyens chimiques, acquièrent la dureté du stuc : elle n'aurait aucune odeur et ne s'altérerait pas par les lessivages comme la peinture à l'huile, qu'elle remplacerait avec un immense avantage.

—

M. Clesinger vient d'être chargé, par le ministère d'Etat, de l'exécution d'une statue colossale en bronze de François Ier, pour le milieu de la cour du Louvre. Je l'ai vu, tout à l'heure, donner le dernier coup de pouce à son esquisse, avant de la livrer au mouleur. Il y a dans son œuvre beaucoup de vérité, de drame et de vie. Le Roi-chevalier, après cette bataille où il est resté vingt-sept heures à cheval, s'arrête pour prendre son premier repos dans la victoire. La joie glorieuse du vainqueur, son calme après une si longue lutte, sa fierté, sa dignité, sont bien exprimés. M. Clesinger a été plusieurs années cuirassier. Le cheval de bataille est une de ses vieilles connaissances. Il n'a refusé aucune qualité à celui qui devait l'honneur d'être monté par François Ier. Il l'a fait vigoureux et fin, de forte stature et de belle race. Il lui a imprimé un mouvement énergique et bien senti. L'œuvre achevée ainsi, et perfectionnée encore pour les détails dans l'exécution, sera certainement fort admirée.

Un autre sculpteur, M. Cavelier, avait exposé, il y a quatre ans, une belle statue en marbre de Pénélope, d'un style très-pur et d'un sentiment très-vrai. M. de Luynes en est l'heureux propriétaire. Moins jaloux qu'il ne l'est ordinairement des morceaux capitaux de ses riches galeries, désireux d'aider à la réputation et à la fortune de l'artiste, il l'a autorisé à faire connaître son œuvre et à la populariser par une réduction qui serait mise en vente. Je viens de voir, chez Barbedienne, le premier exemplaire de cette réduction, opérée par le procédé Colas. Tous les mérites de l'original y revivent. La beauté des formes, l'attitude gracieuse, la souple ampleur des draperies s'y retrouvent. Cette réduction qui tient dignement sa place dans la collection choisie où elle a été admise, me paraît destinée à un très-grand succès.

—

On vient de découvrir dans l'église Notre-Dame de Lemballe un tableau de maître dont on était loin de soupçonner l'existence; c'est une descente de croix du Poussin. La peinture s'est parfaitement conservée et représente une douzaine de têtes, plus belles les unes que les autres; la toile seule est fatiguée et a besoin d'être tendue. Par un simple nettoyage, on rendra, dit-on, à ce tableau sa première fraîcheur. On assure que cette toile, qui provient, sans doute, de quelque don des Penthièvre, a une valeur de 30,000 fr.

—

Angleterre. — En exécutant ces jours derniers des fouilles dans le parc de Windsor, on a découvert à une petite profondeur au-dessous de la surface du sol quatre ouvrages de sculpture très-remarquables; savoir : 1° une petite statue de femme très-mutilée, mais dont on reconnaît facilement l'origine grecque; 2° Samson enchaîné cherchant à se débarrasser de ses liens; 3° Appollon à genoux, se penchant sur un rocher, le bras droit appuyé sur sa lyre; 4° un grand groupe représentant Vénus protégeant une nymphe contre les attaques d'un faune. Ces trois derniers monuments, assez bien conservés, sont de Pietro Francavela, élève du célèbre sculpteur français, Jean de Bologne, né à Douai en 1524.

Ces sculptures seront déposées au Musée du château Windsor.

Il serait à désirer que les curieux débris du passé n'aient pas eu à souffrir de l'incendie dont cet antique château royal a été si fortement atteint il y a quelques jours.

—

Assyrie. — Les dernières nouvelles de l'exploration archéologique que M. Place, consul de France à Mossoul, poursuit avec une si rare constance sur l'emplacement du palais assyrien de Khorsabad, sont du plus haut intérêt.

On se rappelle que, dans le premier rapport sur l'ensemble de ses travaux, auxquels l'Académie des inscriptions et belles-lettres a fait un si favorable accueil, M. Place annonçait la découverte d'une double colonnade et de vastes terrasses pavées de larges dalles. Aussitôt qu'il lui a été possible de reprendre ses fouilles, l'intelligent explorateur a ouvert une longue tranchée en arrière de ces colonnes, qui l'a bientôt amené à une découverte des plus curieuses et unique dans son genre. M. Place a rencontré, en effet, un mur de 5 pieds de haut sur 21 pieds de long, entièrement revêtu de briques peintes et émaillées, d'une belle conservation, et représentant des hommes, des animaux, des arbres.

C'est le premier spécimen complet et resté en place, connu jusqu'à ce jour, de la peinture assyrienne. Il montre quel était l'emploi de ces briques émaillées rencontrées en si grand nombre dans les fouilles de Ninive, mais surtout à Babylone. Il justifie l'exactitude des descriptions que Ctésias et Diodore avaient faites des résidences des rois d'Assyrie et de ces palais dont les murailles étaient revêtues de peintures émaillées représentant des sujets de chasse.

A cette première découverte, M. Place en a joint une autre peut-être plus intéressante encore et qui doit jeter un jour tout nouveau sur l'art assyrien. A l'une des extrémités de ce mur couvert de briques émaillées, il a rencontré une statue, *une vraie statue*, comme il dit naïvement; nous nous empressons d'ajouter la seule statue assyrienne connue jusqu'à ce jour.

Cette figure, admirablement conservée, et qui représente un personnage tenant une bouteille entre ses mains, a 4 pieds 1/2 de hauteur. Elle est du même marbre gypseux que les bas-reliefs déjà trouvés. Comme le mur en briques émaillées fait partie d'un couloir qui paraît conduire à une vaste salle, M. Place espérait trouver le pendant de cette statue à l'autre extrémité du couloir. (*Moniteur*)

Eug. Delacroix pinx. | Imp. L. Flameng et Ch. Baude | Pourtaux sculp. d'après Monnier

LA MORT DU BRIGAND

LE CALABRESE.

III. — SUR L'ADRIATIQUE.

(*Suite et fin.*)

— Je devine, dit Mathias, tu es l'émissaire galant de quelque amant de la signora.

— Un amant! s'écria Antonio, oh! ne dites pas cela, signor, vous la calomniez.

— Si ce n'est un amant, qui donc t'envoie?

— Signor Mathias, c'est un secret que je ne puis divulguer.

— Je respecte vos secrets, mais je me vois contraint d'en revenir à ma première idée : il faut absolument que je vous présente aux nobles invités de la signora Scaletti.

— Ah ! signor, vous ne serez pas assez cruel...

— Pas un mot de plus, dit Mathias en le poussant vers la porte.

— Eh bien!...

— Eh bien ! celui qui t'envoie ?

— C'est... c'est le père de la signora.

— Ah !... et le nom de ce père ?

— Oh ! ce nom-là, signor, je ne vous le dirai pas pour dix mille sequins.

— Rassurez-vous, honnête Antonio, je n'ai pas l'intention de vous corrompre, mais plus j'y songe, plus je reconnais la nécessité de vous faire prendre part à la fête de la signora Scaletti. Allons, suivez-moi, je vous prie.

— Ah! signor, s'écria Antonio avec désespoir, vous êtes impitoyable.

— Je suis curieux, voilà tout. Allons, prends vite ton parti, car il est près de minuit, et dans quelques instants il faut que je sois au quai des Esclavons.

— Je suis à votre discrétion, signor, et vous en abusez cruellement; enfin, puisque vous l'exigez, puisqu'il faut céder...

Il jeta autour de lui des regards défiants, s'approcha de Mathias et lui murmura tout bas quelques mots à l'oreille.

— Mathias parut frappé de surprise.

— En vérité, Antonio ?

— Je puis vous en donner la preuve, signor; venez demain chez moi, et vous serez convaincu.

— A demain donc, car je tiens à cette histoire. Il s'éloigna rapidement et ne fit que traverser la salle du bal pour se rendre au palais Dorelli.

IV. — SÉNATEUR ET BRAVO.

Les rayons de la lune tombaient en plein sur une partie du quai des Esclavons, tandis que le reste était plongé dans une obscurité profonde. Dans un des coins les plus sombres, deux hommes causaient à voix basse, adossés contre une tourelle en ruines : l'un, grand et robuste, le bravo Jacopo Sponti ; l'autre, petit et mince, le sénateur Dorelli.

— Non, signor, disait le bravo, je n'en puis rien rabattre, c'est deux cents sequins qu'il me faut; j'ai voulu savoir ce matin à quel homme j'aurais affaire, j'ai mis à l'épreuve sa force et son courage, et je sais maintenant que ce n'est pas un jeu de s'attaquer au *Calabrese*.

— Songe qu'il passera là, à portée de ton bras, seul, sans défiance, enveloppé de son manteau, et toujours rêvant, selon son habitude; dans cet état, quelque brave qu'il soit, il ne sera guère redoutable.

— Vous vous trompez, signor, un homme de cœur, jeté pieds et poing liés au bout de mon épée, me semblerait plus à craindre qu'un lâche armé de toutes pièces. Je vous le répète, pour le *Calabrese*, c'est deux cents sequins, et je vous le jure, signor Dorelli, après celui-là je jette ma dague et mon épée à l'Adriatique et ce sera fini.

— Tu renoncerais au métier de bravo ?

— C'est décidé, j'ai gagné de quoi vivre en paix, je veux m'en tenir là; et puis ma petite Angolina est encore enfant, elle n'a que six ans, plus de mère, personne au monde, et je ne veux pas l'exposer, en mourant d'un coup de poignard, à passer sa vie côte à côte avec ce vilain couple qu'on appelle *misère et déshonneur*.

— Eh bien, va pour deux cents sequins. Mais j'entends l'heure qui sonne, c'est minuit : il va venir; tiens, voici la clé de la petite porte qui te conduira à ma chambre à coucher ; dès que tu auras fini, viens me le dire, et afin que je sois plus tôt prévenu, tu chanteras quelques vers du Tasse en passant sous mes fenêtres.

Quand il fut seul, le bravo se mit à examiner ses armes avec une attention toute particulière, car ainsi qu'il l'avait dit, c'était une partie sérieuse qu'il allait jouer cette fois. Jacopo comprit que si son premier coup n'était frappé fort et juste, les chances du combat pourraient bien tourner à l'avantage du *Calabrese*, dont l'adresse à toute espèce d'armes égalait la force et le courage, et il fit des vœux au ciel pour qu'il envoyât à l'artiste l'idée de longer les maisons, au lieu de prendre la partie du quai éclairée par la lune.

Toute la question était là, et c'était une question de vie ou de mort. Si le *Calabrese* venait dans la ligne d'ombre qui courait le long des maisons, il allait lui même se jeter la gorge sur l'épée du bravo ; six pas plus loin, la face des choses changeait entièrement, car alors il avait tout le temps de voir venir son ennemi et de le recevoir l'épée à la main.

Tout à coup Jacopo tressaillit et jeta au ciel une imprécation ; il venait d'apercevoir au loin le manteau rouge de Mathias, éclairé en plein par les rayons de la lune.

Allons, dit-il, c'en est fait, il faut se préparer au combat, la lutte sera terrible... Hélas! qui sait si, dans une heure, ma petite Angolina... Bah! chassons ces sinistres pensées; après tout, si le *Calabrese* est habile, je le suis aussi : s'il a du cœur, je n'en manque pas, la partie est égale, que le sort décide entre nous.

Enveloppé dans son manteau, Mathias marchait lentement et la tête baissée, comme un homme qui rêve; il s'arrêtait de temps en temps pour écouter ce bruit vague et mystérieux qui s'élève des villes endormies, ou pour contempler l'écrin du firmament, étincelant sous les flots immobiles de l'Adriatique. Quand il ne fut plus qu'à trente pas de la tourelle qui cachait Jacopo, celui-ci tira lentement son épée du fourreau, tout prêt à se jeter sur l'artiste, s'il se laissait encore absorber par quelque rêverie. Mais alors la fortune sembla se ranger tout à fait de son côté : Mathias, changea brusquement de direction, traversa la chaussée et s'en fut côtoyer les maisons.

— Oh ! maintenant il est à moi, murmura Jacopo avec joie.

Et il se tient prêt, l'épée d'une main et la dague de l'autre ; dix pas encore, et Mathias tombait sous ses coups. Mais, quand il n'eut plus que ces dix pas à faire, Mathias Prêti s'arrêta tout court, se débarrassa de son manteau, puis tirant aussi son épée et sa dague :

— Holà, maître Jacopo Sponti, cria-t-il à haute voix, ne trouvez-vous pas qu'on étouffe derrière cette tourelle? — Demonio! s'écria le bravo, je suis découvert.

Il s'élança sur le *Calabrese* sans prononcer une parole, et l'on entendit aussitôt les fers se croiser. Les chances se trouvaient également partagées, les deux adversaires étaient l'un et l'autre adroits et vigoureux, et si l'épée du bravo était plus longue et plus forte que celle de l'artiste, le *Calabrese* avait pour lui un calme et un sang-froid qui manquaient à Jacopo, exaspéré de se voir trahi ; aussi le combat demeura-t-il longtemps sans résultat, en dépit des coups terribles et multipliés que se portaient les deux ennemis. Enfin l'on entendit un cri étouffé, et l'un des combattants, laissant échapper son arme ; tomba raide mort sur la place. Il y eut quelques paroles échangées entre le vainqueur et le vaincu ; puis ce dernier se tordit sur le pavé : il poussa un profond gémissement et demeura immobile ; ce n'était plus qu'un cadavre.

Quelques instants après, le sénateur Dorelli entendit une voix sombre chanter sous ses fenêtres quelques vers de la *Jérusalem délivrée*.

— Enfin, s'écria le patricien. Il écouta pour s'assurer que cette voix n'était pas celle de quelque barcarolo attardé, mais un grincement de serrure vint lever tous ses doutes.

— C'est bien lui, dit-il, c'est Jacopo, et ce chant m'annonce la mort du *Calabrese*.

La porte s'ouvrit, un homme entra, s'avança gravement jusqu'au milieu de la chambre et demeura là, debout et immobile comme une statue, les traits cachés par l'ampleur de son manteau.

— Eh bien! mon brave Jacopo, tu es donc venu à bout de ce ter-

rible *Calabrese?* lui dit Dorelli; c'est un coup qui te fera honneur. Tiens, voici tes deux cents sequins. Jacopo Sponti resta muet et ne bougea pas plus que s'il eût été de pierre.

Alors une crainte vague, horrible, traverse l'esprit du sénateur; il s'approche en tremblant du bravo, lui découvre brusquement le visage, puis jette un cri et recule épouvanté; celui qu'il avait pris pour Jacopo, c'était le *Calabrese!*

Mathias tira sa dague du fourreau, et, jetant sur le sénateur un regard impitoyable :

— Signor Dorelli, lui dit-il, vous sentez-vous le courage de vous défendre? Dorelli se mit à trembler si fort que ses dents claquaient les unes contre les autres.

— Allons, reprit Mathias, je vois que je vais être contraint de vous égorger comme un mouton.

Le sénateur jeta autour de lui des regards désespérés, ses traits se contractèrent et se couvrirent d'une pâleur livide.

— Mais, avant d'en venir là, dit Mathias, je ne serais pas fâché de savoir quel intérêt si puissant vous aviez à vous défaire de moi?

— Hélas! signor Mathias, la passion ne raisonne pas; nous aimons tous la signora Scaletti, c'est vous qui l'avez emporté dans son cœur, et le désespoir, la jalousie... vous comprenez?

— Oui, la passion excuse bien des excès : je comprendrais donc votre conduite, si vous eussiez agi sur une preuve certaine; mais vous n'aviez que des présomptions, vous ne pouviez que supposer, puisque moi-même j'ignore encore les sentiments de la signora.

— Cependant, signor, ses lettres expriment une tendresse à laquelle il vous était difficile de vous méprendre.

— Ses lettres? Que voulez-vous dire?

— Nous savons tout, signor Mathias; tenez, voici la dernière; c'est nous qui avons empêché qu'elle ne vous parvînt, et c'est après avoir vu à quel point vous étiez aimé que nous avons pris la résolution... dont vous avez failli être victime.

— Qu'est-ce que cela signifie? murmura Mathias, en proie à une angoisse mortelle.

— Le sénateur lui présentait la lettre d'une main tremblante; l'artiste la lui arracha violemment, et s'approchant de la lumière, il la dévora des yeux.

Voici ce que lut Mathias :

« En vain je vous ai prié de renoncer à ces amours frivoles; en vain je vous ai prouvé la fausseté de ces femmes qui toutes vous ont trahi; en vain dans cent lettres humides de mes larmes je vous ai supplié d'avoir pitié de mon pauvre cœur, que le venin de la jalousie ronge et brûle sans relâche, vous avez été sourd aux cris de ma douleur, vous avez continué de faire subir à mon âme la plus cruelle des tortures. Oh! si vous pouviez voir tout ce qu'il y a d'amour et de dévouement dans ce cœur déchiré! mais vous l'ignorerez toujours, toujours vous passerez à mes côtés sans voir la seule femme qui vous aime d'un amour aussi vrai, aussi pur, aussi dévoué que l'amour de Dieu pour sa créature. Pitié! oh! pitié, car la douleur mène à la folie et la folie conduit à tout, à tout! songez-y. Vous vous croyez aimé de celle-ci? demandez-lui comment il se fait que le comte de Palaviccini ne soit sorti de chez elle hier qu'à deux heures du matin. »

— Signor Dorelli, dit Mathias au sénateur, qui vous fait croire que cette lettre soit pour moi et qu'elle ait été écrite par la signora Scaletti?

— Je vous le répète, signor Mathias, depuis huit jours nous vous épions, vous et la signora, et nous avons tout découvert; huit fois de suite nous avons vu la petite Gianetta sortir avant le jour du palais Balbini, gagner rapidement votre demeure, et glisser une lettre sous votre seuil; or, il n'y a que vous et Joachim dans cette maison, et Joachim est l'ennemi le plus acharné de la signora, dont vous êtes, vous, le favori. Mathias s'élance sur le sénateur, et lui saisissant la main :

— Êtes-vous sûr de ce que vous dites là?

— Mais sans doute, signor.

Il y eut un moment de silence; l'artiste paraissait plongé dans de sombres réflexions. Dorelli pensa que son heure était venue; il frissonna de tout son corps, quand il vit le *Calabrese* relever tout à coup la tête, comme un homme qui vient de prendre un parti. Mathias jeta son manteau sur ses épaules, et s'approchant du sénateur :

— Signor Dorelli, lui dit-il, je vous fais grâce de la vie, mais vous m'apporterez demain deux mille sequins pour la fille de Jacopo; c'est à cette condition, entendez-vous, que je vous rendrai la parole que je lui ai donnée. Adieu, signor, à demain, et croyez-moi, ne recommencez pas cette lutte. Il sortit aussitôt, et le sénateur respira d'aise en entendant ses pas retentir sur le pavé.

V. — LE COLLIER.

Mathias se rendit au palais Balbini. Il passa, sombre et silencieux, au milieu des danses animées, et s'en fut droit à Joachim, qui riait et plaisantait avec la signora Zuccati.

— Joachim, lui dit-il à voix basse, suis-moi; j'ai deux mots à te dire. Joachim s'excusa près de la belle signora et suivit son ami, qui le conduisit sur le balcon.

— Eh bien! lui dit-il, que me veux-tu? et pourquoi me regarder de cet air triste et solennel?

— Réponds-moi, Joachim, connais-tu cette lettre? Joachim prit la lettre, y jeta un coup d'œil et se mit à rire.

— Si je la connais, dit-il! que trop, hélas! car depuis deux ans j'en ai reçu une centaine de cette espèce. Mais comment celle-ci se trouve-t-elle entre tes mains? Tu le sauras tout à l'heure; dis-moi d'abord, cette femme t'aime d'un amour profond, éprouves-tu pour elle la même passion?

— Non, et j'ai pour cela une raison toute-puissante, c'est que je ne la connais pas.

— Me dis-tu vrai, Joachim? — Tu peux me croire; non-seulement je ne sais pas son nom, mais j'ignore même comment me parviennent ses lettres. Il est vrai que je ne m'en suis jamais préoccupé; j'ai toujours pensé qu'une femme qui s'enveloppait de tant de mystère ne pouvait être ni jeune ni jolie, et je crains fort que cette belle amoureuse ne soit quelque respectable patricienne : aussi me garderai-je bien de violer son incognito.

— Tu ne la connais pas, dit-il, oh! tant mieux pour toi, tant mieux pour moi! Joachim.

— Mais tu la connais donc, toi?

— Peut-être; tu le sauras plus tard.

— En ce cas, adresse-lui mes remercîments pour tous les services que je dois à son humeur jalouse. Depuis deux ans, cette excellente femme s'est donné la peine de faire espionner successivement toutes mes maîtresses, et successivement elle m'a prouvé, clair comme le jour, que pas une ne m'était fidèle. Aujourd'hui encore, tu vois qu'elle se fait un devoir de m'apprendre la liaison de la signora avec le comte de Palaviccini.

— Pauvre Joachim!

— Heureux Joachim! veux-tu dire, car, grâce à ces découvertes successives, je n'ai jamais gardé une maîtresse plus d'un mois.

— Tu n'en a donc pas aimé une seule?

— Pas une.

— Mais tu les trompais indignement. Une telle sécheresse de cœur à ton âge!

— Quant à cela, c'est une autre question, laissons là les secrets du cœur. Tu n'as plus rien à me dire?

— Rien, mon cher Joachim, répondit Mathias en pressant avec force la main de son ami; retourne à tes plaisirs et pardonne-moi de les avoir interrompus un instant.

— Volontiers, mais à condition que tu viendras y prendre part toi-même et que tu dérideras enfin ce front par trop austère.

— Va, je te rejoins bientôt.

Joachim retourna près de la signora Zuccati et l'aborda avec une gaîté qui ne pouvait guère laisser soupçonner à celle-ci ce qu'il venait d'apprendre. Mathias, lui, chercha des yeux la signora Scaletti, impatient d'obtenir une explication dans laquelle il se flattait de voir toutes ses craintes dissipées, en dépit des preuves accablantes qui semblaient devoir lui ôter tout espoir. Il la découvrit enfin; immobile dans un coin de la salle, son regard plongeait sur un seul point de la foule, et un feu sombre étincelait au fond de ses grands yeux noirs. Quand le *Calabrese* se présenta devant elle, un sourire étrange passa sur ses lèvres.

— Enfin, vous voilà! s'écria-t-elle.

— Signora, lui dit Mathias, veuillez répondre à une seule question.

Oh ! écoutez-moi d'abord, reprit vivement Sténia, je ne puis rien entendre que je ne sois vengée.

— Vengée ! et de qui ?

— Vous ne vous rappelez donc pas ce que je vous ai dit, il y a deux heures à peine? cet homme auquel j'ai voué une haine mortelle, cet homme dont il faut que vous me débarrassiez, ne vous ai-je pas dit qu'il était ici, à cette fête ?

— Oui ; mais ne m'avez-vous pas dit aussi que vous vouliez attendre ?

— Attendre, dites-vous ! oh ! pas une minute, pas une seconde ; j'ai trop attendu, j'ai trop souffert, la mesure est comblée, je ne veux plus, je ne puis plus souffrir davantage, il faut en finir à l'instant.

— Soit, un duel de plus ou de moins n'est pas une affaire. Son nom ?

— Tenez, là-bas, voyez-vous ?

— Là-bas, je vois beaucoup de jeunes praticiens.

— Mais c'est lui, lui qui parle d'amour à la signora Zuccati.

— Joachim !

— Oui, Joachim.

— Oh ! que me demandez-vous, signora ?

— Vous hésitez ?

— Mais vous ne savez donc pas qu'il s'est battu pour moi, il y a deux jours ? Vous ne vous rappelez donc pas que, cette nuit même, il a pris ma défense au péril de sa vie, car nous étions deux contre cent ? et vous voulez que je le tue, lui que j'aime plus qu'un frère ! N'y comptez pas, signora, c'est impossible.

— Écoutez-moi, signor Mathias, si j'eusse voulu me défaire de Joachim par un meurtre, j'en aurais été quitte pour quelques centaines de sequins donnés à un bravo ; mais c'est un duel que je veux, et, pour un duel, la seule récompense que je puisse offrir, c'est ma main. Je vous accorde une heure ; si, dans une heure, vous ne vous êtes battu avec Joachim, je m'adresserai ailleurs ; et croyez-moi, signor, au prix que j'y mets, vingt autres voudront se charger de ma vengeance.

Elle le quitta brusquement à ces mots, et s'en fut se mêler à la foule. Dans la perplexité cruelle où le jetait la résolution de la signora Scaletti, Mathias trouvait pourtant une pensée consolante ; elle n'aimait pas Joachim ! Sur ce point, son cœur était donc allégé d'un poids énorme ; mais comment échapper à l'affreuse alternative où il se voyait placé ? Se battre avec Joachim ? impossible ; souffrir qu'un autre devînt l'époux de Sténia ? il ne pouvait même en supporter la pensée ; et cependant il fallait se résoudre à l'un de ces deux partis.

Obsédé par le bruit de la foule qui tourbillonnait autour de lui, Mathias s'était retiré dans une petite pièce éloignée de la salle de bal, et plongée dans une obscurité presque complète. Il rêvait aux difficultés de sa position et aux moyens d'en sortir, lorsqu'il crut entendre un bruit de pas non loin de lui Il resta immobile derrière la colonne à laquelle il s'était adossé et dont l'épaisseur le cachait entièrement, et bientôt deux voix, dont l'une était bien connue, vinrent frapper son oreille.

— J'ai consenti à vous suivre, Joachim, dit une voix de femme, mais vous me direz au moins la raison de ce caprice.

— Signora, j'ai un aveu à vous faire, répondit Joachim.

— Voilà qui devient intéressant. Voyons cet aveu ?

— C'est fort difficile à aborder, car comment vous avouer... que je ne vous aime plus.

— Vous ne m'aimez plus, Joachim ?

— Hélas, non, chère signora, et voyez un peu l'étrange coïncidence ! c'est hier à deux heures du matin que s'éteignait mon amour, juste au moment où le comte de Palaviccini quittait votre palais.

— Il se fit un moment de silence ; alors Mathias entendit un frôlement de robe et crut voir une femme se tapir, comme lui, derrière une colonne.

— Joachim, reprit la signora Zuccati, vous vous êtes laissé tromper par de faux rapports.

— Je vous assure, signora, que je suis bien informé ; mais croyez que je ne vous en veux aucunement et que je n'en resterai pas moins votre ami le plus sincère.

— Cependant, signor, ce calme parfait...

— Ne prouve rien qu'une complète indifférence. — Elle ne m'a jamais quitté.

— Jamais ! dit la jeune femme d'une voix pleine de déplt.

— Ne vous offensez pas, signora, cela tient à un talisman que j'ai là, sur mon cœur, et qui depuis deux ans m'a toujours garanti contre l'amour.

— Quoi ! depuis deux ans...

— Je n'ai aimé personne.

— Je devine : sur le cœur le talisman, et au fond du cœur celle qui l'a donné.

— Ou plutôt celle à qui je l'ai ravi ; vous avez deviné juste, signora.

— Et cette femme, vous l'aimez toujours ?

— Je n'ai jamais aimé qu'elle ; si j'ai feint d'en aimer d'autres, c'est que j'avais peur de trahir l'amour qu'elle m'avait inspiré, c'est que je voulais lui rendre dédain pour dédain.

— Votre merveille est mariée ?

— Non, signora.

— Alors...

— J'allais demander sa main, lorsqu'elle annonça la résolution de ne jamais prendre d'époux.

—Et ce précieux talisman, c'est son portrait sans doute ? refuserez-vous de me le faire connaître ?

— Vous vous trompez, signora, mon talisman est un collier de coquillages ; il ne vous apprendrait rien.

— Vous êtes d'une rare discrétion, je vous en fais mon compliment.

— Adieu, signor Joachim, croyez que je vous plains de toute mon âme.

— Merci, signora.

Joachim la suivit presque aussitôt, et peu après Mathias quitta sa cachette pour se rendre aussi dans la salle du bal.

Les danses étaient interrompues un moment ; réunis par groupes épars, les invités semblaient éprouver la lassitude du plaisir, lorsque la signora Scaletti s'avança parmi eux, les traits royennants d'une joie douce. Tous se turent, tous les regards semblèrent l'interroger. Quand le silence fut complet, Sténia prit la parole :

— Signori, dit-elle d'une voix vivement émue, beaucoup d'entre vous m'ont souvent engagée à me marier, je me rends à vos conseils ; je prends pour époux le signor Joachim Marchatti.

— Au nom de Joachim, cet ennemi mortel de Sténia, ce fut un cri général de surprise ; Joachim surtout était confondu.

— Signora, lui dit-il à voix basse, dois-je croire ce que je viens d'entendre ? Sténia l'attira un peu à l'écart.

— Oui, Joachim, lui dit-elle alors d'une voix qui lui pénétra jusqu'au cœur, oui, vous pouvez me croire, car cet homme auquel j'avais voué une haine impitoyable parce qu'il aimait toutes les femmes, excepté moi, je sais qu'il n'a jamais aimé que moi seule.

— Qui donc vous l'a dit ?

— Vous-même ; je viens d'entendre votre conversation avec la signora Zuccati, et je sais que vous avez tenu votre serment ; ce collier de coquillages que vous aviez juré de garder jusqu'à la mort, je sais qu'il ne vous a pas quitté un instant.

— Sténia ! oh ! comment n'avez-vous pas vingt fois deviné mon amour ?

— Et vous, Joachim, dit Sténia en plongeant ses regards dans ceux du jeune homme, comment n'avez vous pas deviné la main qui traçait ces lettres ?

Quoi ! ces lettres si touchantes que je recevais chaque jour, c'était de vous !

— Oui, Joachim.

— Chère Sténia !

— Hélas ! un seul mot nous eût réunis.

— Et nous n'avons osé le prononcer, l'orgueil nous a retenu l'un et l'autre.

— Tous les regards sont fixés sur nous, dit Sténia, séparons nous pour quelques instants.

— Oui, mais nous nous retrouverons ici tout à l'heure.

Les deux amants se séparèrent le cœur brisé sous les flots d'émo-

tions toutes nouvelles dont il débordait tout à coup, l'âme enivrée de l'avenir qui s'élargissait devant eux tout éblouissant de félicités divines.

Après vingt minutes de séparation, Sténia revint à l'endroit où elle avait quitté Joachim ; il n'y était pas, et à sa place elle aperçut Mathias Préti, dont le regard était attaché sur elle, morne et impassible. Ses traits imposants avaient en ce moment une expression, calme et sinistre à la fois, qui fit tressaillir la jeune signora ; elle se sentit comme un frisson dans le cœur.

— Signora, lui dit-il en s'inclinant avec gravité, je viens accomplir une mission et réclamer l'accomplissement d'une promesse.

— Parlez, signor Mathias, balbutia la jeune femme d'une voix tremblante.

— Quant à la mission, elle est facile à remplir : c'est un précieux objet que je me suis engagé à vous remettre; le voici.

Il ouvrit une petite boîte et en tira un collier de coquillages tout ruisselant de sang.

— La promesse, vous vous la rappelez ; vous m'aviez accordé une heure ; une heure est écoulée à peine, et la condition que vous m'aviez imposée est déjà remplie ; Joachim... Il n'eut pas le temps d'achever, Sténia jeta un cri terrible et tomba à terre, privée de sentiment.

VI. — LA VIERGE DES DOULEURS.

L'atelier du *Calabrese* était une vaste pièce dont les murs offraient pour tout ornement quelques grandes toiles ébauchées, qu'on voyait pendre çà et là pêle-mêle.

Mathias était là, debout, en face de sa *Vierge des douleurs* ; on devinait à la fixité de son regard qu'un rêve éblouissant s'élevait du fond de son âme et l'embrassait peu à peu, comme le soleil sort des ténèbres et inonde l'espace de sa lumière. C'est que cette vierge était pour le *Calabrese* une de ces œuvres de prédilection pour lesquelles l'artiste extrait de son âme et de son cœur tout ce qu'ils peuvent contenir de puissance et de génie ; pour elle il dédaignait tous ses travaux passés, pour elle seule il avait pu adoucir la fougue de son coloris, modifier la crudité de ses ombres, contenir la vélocité de son pinceau, assouplir ses lignes incorrectes, enfin cette œuvre était pour lui ce que durent être *la Vierge à la chaise* pour Raphaël, *la Cène* pour Léonard de Vinci, *les Noces de Cana* pour Véronèse.

Il pensait avec ivresse au jour où il l'exposerait à tous les regards, et il se disait tout bas, au fond du cœur, que bientôt peut-être *la Vierge des douleurs* serait aussi populaire que le *Jugement dernier* ou *la Joconde*. Tout à coup il courut à la petite bohémienne qui posait à quelques pas, le front pâle, les yeux tout chargés de tristesse, et lui serrant la main avec ardeur :

— O Gianetta ! Gianetta ! s'écria-t-il avec exaltation, c'est à toi que je devrai la gloire qui va s'attacher à mon nom, c'est toi qui vas me faire l'égal des Raphaël, des Dominiquin, des Tintoret ! Dis, Gianetta, que veux-tu de moi ?

Gianette devint rouge et tremblante d'émotion.

— Hélas ! signor, répondit-elle en retirant doucement sa main délicate des mains nerveuses de l'artiste ; helas ! je ne veux rien ; je suis revenue parce que, vous voyant au désespoir, j'ai pensé qu'il vous fallait une distraction puissante pour oublier...

— Tais-toi, interrompit Mathias d'une voix sombre, tais-toi, Gianetta.

Il plongea sa tête dans ses deux mains et garda quelques instants le silence, puis il reprit avec une hésitation pleine d'anxiété :

— L'as-tu vu ce matin, Gianetta ?

— Oui, signor; on a bien peu d'espoir.

— Pauvre Joachim ! murmura Mathias.

— Oui, sa position est triste, reprit Gianetta, et pourtant sa vie est moins exposée que la vôtre

— Que veux-tu dire, Gianetta ?

— Quand je l'ai vu ce matin, la signora Scaletti était là, près de son lit, et voilà les paroles qu'elle m'a chargée de vous rapporter : Va dire à Mathias Préti qu'avant la fin de cette journée je lui aurai rendu au centuple la douleur dont il a navré mon âme ; il a bravé ma vengeance ; eh bien ! dis-lui qu'au moment où elle l'atteindra, je veux qu'il pleure comme un enfant, entends-tu ? il pleurera, lui, le *Calabrese !*

Mathias ne répondit que par un sourire.

— J'ai eu des luttes plus terribles à soutenir, dit-il, et toujours j'en suis sorti vainqueur.

— Vous ne connaissez pas la signora Scaletti; croyez-moi, signor, tenez-vous sur vos gardes.

— Ses menaces me décident à sortir, dit Mathias, en déposant dans un coin sa palette et ses pinceaux, et pour qu'elle ne croie pas que la peur m'a retenu chez moi, je veux lui faciliter l'occasion d'exercer sa vengeance en me promenant devant son palais.

— Je vous en prie, signor, ne commettez pas cette imprudence, dit Gianetta, d'une voix suppliante.

— Va, ne crains rien pour moi ; dans deux heures la nuit sera venue, la journée finie, et nul n'aura osé m'attaquer ; les Vénitiens me connaissent trop bien maintenant ; la mort du fameux Jacopo Sponti leur a appris à m'apprécier.

Gianetta insista encore, mais en vain, et quelques instants après ils quittaient tous deux l'atelier, la jeune fille pour gagner sa mansarde, l'artiste pour aller braver son ennemie.

Il venait de s'éloigner à peine, lorsqu'un homme se glissa furtivement dans sa maison, couvert d'un manteau sous lequel il cachait une lanterne allumée, quoiqu'il fît encore jour ; cet homme, c'était le vieil Antonio. Il fureta par toute la maison jusqu'à ce qu'il eût trouvé l'atelier ; alors ses traits prirent un air de vive satisfaction et il entra. Bientôt une lumière éclatante flamboya à travers les vitraux. Peu à peu la flamme diminua, et, au bout de cinq minutes, la *Vierge des douleurs* n'était plus qu'un petit tas de cendres. Quand il eut accompli son œuvre, Antonio sortit rapidement et se rendit chez la signora Scaletti.

— Eh bien ? lui demanda Sténia dès qu'elle le vit entrer.

— Eh bien ! signora, répondit le vieillard en s'inclinant, je viens de gagner mes cinq cents sequins.

VII. — LE PÈRE DE STÉNIA..

Un mois environ s'était écoulé depuis les événements que nous avons racontés. Retiré chez son père depuis cette époque, Joachim commençait à retrouver la force et la santé ; mais une noire mélancolie s'était emparée de son âme, car Sténia ignorait toujours le secret de sa naissance, et le signor Marchetti avait déclaré formellement que cette union était impossible tant que la jeune signora ne pourrait nommer son père. Joachim avait écrit à Sténia pour l'engager à se soustraire avec lui à la cruauté de cet arrêt en quittant Venise ; mais deux heures après, son père lui avait rendu sa lettre et s'était chargé de lui apprendre le châtiment qui les attendait l'un et l'autre à la première tentative de fuite : l'exil pour lui, les Plombs pour elle. Or, on pouvait compter sur la parole du signor Marchetti : il était aussi impitoyable que puissant, et, comme membre du conseil des Dix, son pouvoir était sans bornes.

Midi venait de sonner à Saint-Aponad, lorsqu'on annonça au comte Marchetti la visite du *Calabrese*. Mathias entra d'un pas lent et solennel ; son visage était empreint d'une sombre torpeur, le désespoir avait éteint le feu de ses grands yeux noirs, et l'on remarquait dans toute sa personne le cachet de grandeur imposante et terrible que laisse la douleur à ceux dont elle a foudroyé l'âme.

— Signor, dit l'artiste au patricien, ma visite vous étonne sans doute ; mais si j'ose me présenter dans une demeure plongée par moi dans l'affliction, c'est pour racheter le mal que j'ai causé, car aujourd'hui même, je l'espère, Joachim aura retrouvé pour toujours la joie et le bonheur.

— Si vous saviez, répondit le patricien, combien sa tristesse est profonde, et avec quelle sombre joie il s'y complaît, vous reconnaîtriez toute la folie d'une pareille tentative.

— Permettez-moi de ne point partager votre avis à cet égard ; mais dites-moi, signor, avez-vous entendu parler des ducs d'Orizzi ?

— Les ducs d'Orizzi, l'une des plus puissantes familles de Naples ? qui ne les connaît ?

— Et ne pensez-vous pas comme moi qu'il n'y a pas un patricien dans Venise qui ne dût se trouver honoré de s'allier à eux ?

— Pas un des noms inscrits au livre d'or ne peut rivaliser d'éclat avec ce nom illustre.

— Puisque tel est votre avis, signor, consentez à ce que je demande pour Joachim la fille du duc d'Orizzi, et je m'engage à l'obtenir.

— Êtes-vous sûr de pouvoir tenir un pareil engagement ? s'écria le patricien, dont les traits s'empourprèrent d'orgueil à cette pensée.

— Je réponds du succès.

— Ce serait une alliance dont je serais fier, signor Mathias ; mais comment décider Joachim ?

Une porte s'ouvrit brusquement et Joachim entra en proie à une vive agitation.

— J'ai tout entendu, dit-il, car, en voyant entrer ici le signor Mathias, j'avais soupçonné quelque nouvelle trahison contre moi et Sténia. Mais c'est en vain qu'on tenterait de changer mes sentiments ; jamais je ne consentirai à cette union.

— Tu ne m'as donc pas fait assez de mal comme cela! dit Joachim à son ancien ami.

— Joachim?

— Mathias, j'ai deviné le motif secret qui te fait agir, c'est encore là une des inspirations de ton infernale jalousie; mais tu ne réussiras pas, je te le jure.

— Tu te rendras aux conseils de la raison, Joachim ; la signora d'Orizzi est jeune et jolie, et tu me remercieras de te l'avoir donnée pour femme.

— Jamais, te dis-je!

— Que faire alors, dit Mathias? comptant sur ton consentement, j'ai engagé le duc à se rendre ici avec sa fille, et maintenant...

— Y songez-vous, s'écria le signor Marchetti, exposer le duc d'Orizzi à un pareil affront ! mais il a refusé sans doute ?

— Il a accepté, signor, voyez plutôt cette gondole qui glisse sur la lagune.

Joachim et son père tournèrent leurs regards vers le point que leur indiquait Mathias.

— Quelle indigne plaisanterie ! dit le signor Marchetti, je ne vois dans cette gondole que le vieil Antonio et la signora Scaletti.

— Le duc d'Orizzi et sa fille, repartit Mathias.

— Se peut-il !

— C'est comme je vous le dis. Eh bien ! Joachim, refuses-tu toujours la signora d'Orizzi.

Joachim ne put répondre, le bonheur l'étouffait, il courut à Mathias et tomba dans ses bras en pleurant de joie.

— Et vous, signor Marchetti?

— Mais vous m'expliquerez au moins comment il se fait que le vieil Antonio...

— C'est ce que je vais faire en quelques mots.

Celui que vous avez connu jusqu'alors sous le nom d'Antonio est devenu depuis quelques jours seulement, par la mort d'un frère aîné, le chef de la famille d'Orizzi. Il y a quinze ans environ, sa fortune était immense; mais eût-elle été dix fois plus considérable, que l'amour du luxe et la passion du jeu dont il était dévoré l'eussent rendue insuffisante. Il arriva donc un jour que, de tant de richesses, il ne lui resta pas une obole. C'est alors qu'il prit un parti devant lequel eût reculé le caractère le plus énergique et que l'amour paternel lui donna seul la force d'accomplir. Après avoir envoyé sa fille à Venise avec une domestique dévouée, car la mère de Sténia s'était éteinte dans les larmes le jour même où la ruine et le deuil étaient venus s'abattre sur sa demeure, il quitta Naples, changea son nom d'Orizzi contre celui d'Antonio, et s'en alla en Flandre, n'ayant plus devant lui qu'un seul but, qu'une seule mission, reconquérir pour son enfant une fortune égale à celle dont il l'avait privée. Noblesse, dignité, considération, il foula aux pieds, comme de ridicules hochets, tout ce qui pouvait l'entraver dans sa nouvelle carrière, et dès lors il n'eut plus dans l'âme qu'une passion, passion exclusive et infatigable, à l'œil creux et cupide, à la parole âpre, insensible aux humiliations et aux mauvais traitements, allant chercher l'or au fond de l'infamie : *la soif des richesses!*

Quand il vint à Venise, rappelé près de son enfant par la mort de la vieille à laquelle il l'avait confiée, le duc d'Orizzi apportait avec lui une immense fortune, fruit d'une existence de privations et de labeurs inouïs. Cependant cette fortune ne pouvait suffire longtemps aux prodigalités de Sténia, c'est pourquoi il continua ici, avec une persévérance dont nous avons tous été témoins, cette vie d'abnégation dont la seule pensée épouvante l'esprit.

Malgré l'amour idolâtre qu'il porte à sa fille, malgré le désir qui le consumait de la presser dans ses bras et de lui dire qu'il était son père, il fût mort sans se faire connaître à elle, sans se relâcher un instant de l'œuvre terrible à laquelle il s'est voué, si je ne l'eusse décidé à reconnaître publiquement Sténia pour sa fille, en lui affirmant qu'elle soupçonnait déjà le secret de sa naissance et que son vœu le plus ardent était qu'il fût connu de tout Venise. Voilà, signor, l'histoire du vieil Antonio, aujourd'hui duc d'Orizzi et chef de cette illustre maison.

Mathias achevait à peine son récit lorsqu'un domestique vint introduire Antonio et sa fille. Sous le nouveau costume dont il était couvert, il était presque impossible de reconnaître dans le noble napolitain le sordide et grotesque vieillard qui, la veille, courait en guenilles par les rues de Venise.

Joachim et son père se lévèrent avec empressement pour aller à sa rencontre.

— Signori, leur dit le duc, dont le ton et les manières étaient aussi changées que le costume, je suis venu vous trouver avec ma fille sur l'invitation du signor Mathias, mais j'ignore encore pour quel motif.

— Signor d'Orizzi, répondit le patricien, j'allais me rendre à l'instant au palais Balbini pour vous prier d'accorder à mon fils Joachim la main de la signora Sténia.

— Oh! de grand cœur! dit le duc, car je sais à quel point ils s'aiment l'un et l'autre.

— Tant de bonheur est-il possible ? dit Sténia à Joachim qui s'était approché d'elle.

— Oui, ma chère Sténia, répondit le jeune homme ; et celui à qui nous devons ce bonheur inespéré, c'est lui, c'est Mathias.

— Ah! signor Préti, dit Sténia les yeux humides d'attendrissement, je ne me pardonnerai jamais le mal que je vous ai fait.

— Oublions le passé, signora. Je voudrais pouvoir vous donner quelque preuve de mon amitié, signor Mathias.

— Eh bien, signora, reprit l'artiste d'une voix triste et grave, il y a dans Venise deux enfants que j'ai juré de protéger, la fille de Jacopo et cette pauvre petite Gianetta que je ne voudrais pas laisser de nouveau exposée aux tentations de la misère ; recueillez-les dans votre demeure, signora, c'est le plus grand témoignage d'amitié que je puisse réclamer de vous.

— Je les ferai venir près de moi dès aujourd'hui, et elles ne me quitteront plus, je vous le jure.

— Et toi, mon pauvre Mathias, que vas-tu faire? dit Joachim, en pressant affectueusement la main de son ami.

— Je l'ignore Joachim, car désormais ma vie ne m'appartient plus.

— Que dis-tu là?

— Il y a huit jours, j'ai écrit au Saint-Père pour lui demander une grâce ; cette grâce je l'ai obtenue ; je suis chevalier de Malte.

En quittant Venise, le *Calabrese* se rendit directement à Malte, où il passa treize années. Tout ce temps fut employé par lui à faire des peintures à la cathédrale, œuvre gigantesque dont nul autre n'eût osé entreprendre l'exécution, et dans laquelle il déploya un talent si remarquable, qu'elle lui valut le titre de commandeur de Syracuse.

C. Guéroult.

PLANCHE UNIQUE,

DESSINÉE SUR PIERRE PAR L.-B. OMMEGANCK.

Les dessins d'Ommeganck sont comme ses tableaux, fort rares et fort recherchés ; mais ce qui est plus rare encore, ce sont les dessins sur pierre faits par cet artiste. Un seul existe, à notre connaissance, et la pierre lithographique sur laquelle il est exécuté a été retrouvée ces jours derniers, par hasard, chez un marchand de *bric-à-brac* de la ville de Bruxelles. Elle porte la date de 1820. A ce titre elle offre un double intérêt à la curiosité des amateurs. 1820

est une des premières années où l'art de la lithographie commença a être importé en Belgique, et M. Burggraef, l'éditeur de la planche, est peut-être le premier qui, en Belgique, ait produit les premiers essais de cet art né en Allemagne. La planche, quoique renfermant des qualités incontestables, trahit cependant une inexpérience visible de la main, et l'on sent que le crayon lithographique n'était pas un instrument très-familier à notre grand artiste.

Une autre importante découverte non moins curieuse au point de vue historique a été faite en même temps. A cette pierre dessinée était jointe une *lettre autographe* du peintre, qui constate le prix qu'elle lui a été payée et un reçu donné par le peintre Blomaerts, d'Anvers, ami d'Ommeganck et chargé par lui de recouvrer cette somme. Voici ces deux pièces qui atteignent la hauteur d'un document historique.

« Anvers, le 20 février 1820.

» Monsieur,

» Après avoir dessiné quelque chose sur la *pier* que vous m'avez envoyée, je vous donne connaissance que je viens de la remettre au beurtman de Bruxelles, qui part d'ici cette semaine.

» Comme je n'ai pas eu en vue le prix modique que j'ai passé à M. Van Eekhoud? mais, je l'ai fait pour éprouver cette manière de dessiner, vous serez tenu sur les cent francs de me donner douze des *meilleurs* exemplaires, sans cela je ne l'aurais pas fait à ce prix.

Je vous prie de remettre les cent francs à M. Blomaerts, peintre, mon ami, lui vous *donnerai quittence*. Son *adres*, rue de Bavière, n°794.

» Aussitôt que vous aurez fait de bonnes épreuves, je vous prie de m'envoyer les *mienes*.

» Je reste attendant, en vous assurant de ma *parfait* considération.

» Votre très-humble serviteur,

» L.-B. Ommeganck. »

» *N. B.*

» La caisse est marquée V. B. »

Suit la quittance :

« Reçu de M. Burggraef la somme de cent francs pour le compte de M. Ommeganck d'Anvers.

» Bruxelles, le 21 février 1820.

» W. Blomaerts. »

Le propriétaire actuel de cette pierre a eu l'heureuse idée de faire tirer quelques belles épreuves sur chine et sur beau papier de cette planche rare ; il y a joint un *fac-simile* de la lettre et du reçu comme preuves authentiques, et il a livré quelques épreuves au commerce. Ces épreuves sont tirées à fort petit nombre ; nous engageons donc les amateurs à se les procurer, car la pierre est replacée dans son cadre de verre, et elle n'en sortira plus que pour passer dans le cabinet d'un amateur ou dans une collection publique dont elle est incontestablement digne.

Cent exemplaires ont été faits seulement de ce tirage.

LE TABLEAU DE M. DEHOGUES, DE MONS.

Nous lisons la note suivante dans le *Constitutionnel* de Mons :

« Nous avons vu chez M. V. Dehogues, un des principaux négociants de notre ville, un vieux tableau nouvellement découvert sous d'anciennes tapisseries. On suppose que ce tableau provient de l'ex-abbaye de Saint-Ghislain et qu'il a été recouvert en 1793, pour le soustraire aux dévastations qui eurent lieu à cette époque. Nous avons examiné attentivement cette toile, malheureusement fort détériorée : d'abord, le sujet ne peut être une Fuite en Égypte comme on nous l'avait dit, attendu que l'enfant Jésus ne se trouve pas dans le tableau ; ensuite la date 1483 qui nous avait été indiquée est tout à fait impossible, attendu que la manière des peintres de cette époque ne ressemble nullement au genre de peinture que nous avons vu. Revenons au sujet : La Vierge se sépare de sa mère ; elle quitte la maison paternelle pour suivre son époux. La composition est d'une belle ordonnance, elle est pleine de mouvement ; le tableau est traité dans la manière de Jouvenet. Voici d'ailleurs divers détails qui peuvent jeter beaucoup de jour sur son origine :

« A droite, on distingue, peints dans la couleur du fond et non par-dessus, les mots : *Andreas, AD invenit ;* puis on découvre au-dessous *Franciscus ouvenest*, c'est-à-dire *Franciscus Jouvenest*, et enfin une date dont le second chiffre peu marqué ne peut être qu'un 6, ce qui donne, joint aux autres visibles, 1683. Avec ces données, on peut, ce nous semble, raisonnablement établir que l'auteur de cette peinture est *Jean André*, fort lié avec le fameux *Jean Jouvenet* et son frère *François Jouvenet*, et qu'elle a été exécutée peut-être sous la conduite des Jouvenet, peut-être en collaboration avec eux.

» Jean André est né à Paris en 1662 ; Jean Jouvenet, dans la même ville en 1644 ; François Jouvenet, frère puiné de Jean, est mort en 1749.

» Il est entendu que notre opinion ne doit être prise qu'à titre de renseignement. »

Nous ne connaissons pas le tableau dont il est ici question, mais plusieurs inexactitudes nous frappent dans la note du *Constitutionnel*.

1° Si la date de 1683 est exacte, ce serait un cas de précocité assez rare de la part du peintre, car à cette époque *Jean André* aurait eu précisément 21 ans. Il ne faut pas oublier que *Jean André* prit l'habit de dominicain à l'âge de 17 ans, qu'il resta longtemps en Italie et que ce ne fut qu'à son retour en France qu'il fit quelques tableaux pour les monastères de son ordre. Il peignit alors plusieurs scènes de la vie de *saint André*, son patron.

Il est fâcheux, aussi, que le tableau ne représente pas une *Fuite en Egypte*, ainsi qu'on l'avait dit d'abord, car il est bien constaté que *Jean André* a peint une Fuite en Égypte. Ce tableau a même figuré pendant longtemps dans le cabinet de M. Saint-Yves, et il y est porté au n° 1er de son catalogue.

2° Si *Jean André* fut l'ami et l'élève de Jean et de François Jouvenet, si l'on va même jusqu'à supposer que ceux-ci auraient pu le faire en collaboration avec lui, comment se fait-il que le nom de Jouvenet soit mal orthographié dans l'inscription du tableau? — D'après le *Constitutionnel* de Mons, il est écrit : *Franciscus Jouvenest* et non pas JOUVENET qui est l'orthographe réelle.

3° Enfin, Jean Jouvenet n'est pas né *dans la même ville* que Jean André ; celui-ci est né à Paris en 1662 : Jean Jouvenet est né à *Rouen* le 21 août 1647, et non pas en 1644.

Nous prions le *Constitutionnel* de nous dire s'il a fait d'autres observations depuis celles que nous venons de signaler.

ASSOCIATION

Pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique.

Nous empruntons à l'*Indépendance* les observations suivantes, sur une nouvelle association qui se forme dans notre pays. Le fait est que la Belgique est tributaire de la France et de l'Angleterre pour les dessins de ses fabriques, qu'elle ne produit que très-peu de modèles originaux, attendu que cette branche de l'enseignement professionnel n'a jamais été développée. Il était temps d'y songer, en effet.

On a beaucoup fait en Belgique pour les arts : nous n'avons pas une ville, nous n'aurons bientôt plus un village où le dessin et la musique ne soient enseignés ; nous avons des académies nombreuses de peinture et de dessin, plusieurs conservatoires et de grandes écoles de chant ; nos musiciens exécutants ont promené leur gloire applaudie dans les deux hémisphères, on sait partout le nom de nos peintres et de nos sculpteurs. La Belgique est incontestablement une terre artistique ; il n'y a pas bien longtemps encore, on reprochait à nos peintres un manque d'imagination et de goût que l'on

faisait résulter, en grande partie, d'un trop peu de souci des études de l'histoire et des chefs-d'œuvre. Un progrès sensible s'est accompli, sous ce rapport, dans l'École belge, et nous avons vu des productions élégantes et gracieuses briller à côté de vigoureuses inspirations.

Mais le développement des études artistiques produit aujourd'hui un résultat qui pourrait, si l'on n'y prenait garde, devenir des plus fâcheux. Tous les peintres, tous les sculpteurs, tous les graveurs, tous les lithographes que produit la Belgique, ne peuvent pas devenir de grandes renommées : quel que soit leur talent, ils ne peuvent pas espérer tous trouver des acheteurs à leurs œuvres et recueillir en même temps la réputation et la fortune dont quelques-uns sont favorisés. Et puis les élèves de nos diverses écoles n'en sortent pas avec des mérites égaux; il en est beaucoup qui s'éclipsent au premier rang et qui auraient brillé à un rang inférieur. A ceux-là le progrès de l'industrie a ouvert une voie nouvelle, une voie qui ira s'élargissant à mesure que la civilisation de plus en plus élégante avancera; ceux-là, appliquant au travail industriel leur aptitude, peuvent se créer des positions honorables dans la carrière des *arts industriels*, exécutant ou préparant tout ce qui dans l'industrie moderne est œuvre d'art. C'est une carrière noble et qui peut rendre un nom glorieux autant que les noms placés aux plus hautes régions de l'art pur. Qui ne connaît Bernard de Palissy et Benvennto Cellini? qui ne connaît les chefs-d'œuvre de l'industrie artistique de Rome et de la Grèce?

Pour les *arts industriels* il reste beaucoup à faire en Belgique; mais la lacune a été aperçue par des hommes éclairés; ils ont pris à cœur de la combler, et à peine un esprit intelligent et chercheur avait-il indiqué ce qu'il y aurait à faire, que *l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique* était fondée.

L'industrie belge n'est restée et ne veut rester jamais étrangère à aucun progrès; elle tend sans cesse à développer simultanément ses diverses branches. La Belgique industrielle jouit d'une considération égale à celle que la Belgique politique s'est acquise; aussi accueillera-t-elle avec empressement l'idée de la fondation de cette *Association* que nous ne saurions mieux recommander qu'en citant un passage de la circulaire qu'elle vient de publier.

« A mesure — dit cette circulaire — que l'industrie avance et que le niveau de l'aisance générale s'élève, le goût augmente ses exigences : la concurrence cesse d'être limitée au prix et au choix des matières, à l'économie de la main-d'œuvre; elle s'étend à la perfection de la forme et veut que l'on fasse une part, dans la fabrication même la plus humble, aux inspirations comme aux règles de l'art. Que ce soit en se retrempant dans l'étude des œuvres les plus parfaites des temps passés, ou bien en cherchant des sujets de comparaison et de progrès dans ces luttes pacifiques dont l'Exposition universelle de Londres a été la plus magnifique expression et auxquelles elle a tracé une carrière nouvelle, ou bien encore en puisant des leçons et des exemples dans un enseignement, mieux approprié, des écoles de dessin, l'industrie doit s'attacher, de nos jours plus que jamais, à donner aux objets qu'elle produit la correction, le sentiment, l'harmonie, si elle veut assurer sa position et sa renommée.

» Plus qu'aucune autre, peut-être, l'industrie belge est intéressée à perfectionner son éducation artistique, en présence surtout de deux rivales, dont l'une a comme gage de supériorité les conditions matérielles de fabrication et l'habileté mécanique, et dont l'autre l'emporte en grande partie par l'ascendant du goût. Cette industrie, qui participe assez largement du premier de ces avantages, ne peut manquer, en cherchant à mieux s'approprier le second, d'accroître de beaucoup ses éléments de succès. « Ce n'est point, hâtons-nous » de le dire, que, sous prétexte de stimuler en elle le sentiment du » beau et la recherche de la forme, l'on doive jeter l'industrie belge » hors de ses voies naturelles et l'encourager à des entreprises qu'il » n'est point dans sa destinée de réaliser avantageusement; » mais, pour beaucoup d'objets auxquels cette industrie s'applique dès à présent avec fruit, l'épuration du goût et le soin de la correction sont parmi les éléments qu'il convient le moins de négliger.

» Le moment est d'autant plus opportun, pour la Belgique, de se préoccuper du progrès des arts industriels, que cette question fixe vivement l'attention des esprits les plus éclairés et les plus compétents en Angleterre et en France. Dans le premier de ces pays, la commission de l'Exposition de 1851, ayant ouvert une enquête sur la destination la plus utile à donner à la somme considérable qui était demeurée à sa disposition, reconnut que, de l'aveu presque unanime, ces fonds devaient être consacrés « à accroître les res- » sources de l'instruction professionnelle et à étendre l'influence » des sciences et des beaux-arts sur l'industrie pratique; » la commission n'hésite pas à déclarer que, si ce besoin était méconnu, « la Grande-Bretagne courrait des risques sérieux de perdre la po- » sition qui est aujourd'hui sa force et son orgueil. » Déjà cette commission, secondée par le Parlement, a pris des mesures efficaces dans cet ordre de vues. En France également, bien que dans ce pays plus qu'ailleurs le goût soit un des caractères dominants de l'industrie, des efforts sont faits pour généraliser et accroître encore cette supériorité : un plan complet d'organisation pour les beaux-arts appliqués à l'industrie a été récemment présenté au gouvernement de cet État.

» L'Association n'aura pas seulement pour but d'aider au perfectionnement et à la prospérité de l'industrie, elle encouragera et mettra en lumière les travaux de ces utiles auxiliaires de la fabrication, artistes industriels et artisans, dont les noms restent aujourd'hui le plus souvent obscur, tandis que l'on vante les œuvres créées par leur imagination ou façonnées par leurs mains. Il y a une dette à acquitter envers cette classe intéressante et de nouvelles voies à ouvrir à ses talents. »

Il ne nous reste après cela plus rien à dire pour montrer l'utilité de l'institution nouvelle. Bornons-nous à chercher dans ses statuts quels seront les moyens qu'elle emploiera pour atteindre son but. Ces moyens sont : des expositions périodiques et des concours pour les œuvres des artistes industriels et des artisans; — l'établissement de collections des produits anciens et modernes des beaux-arts industriels; — la distribution aux artisans et artistes industriels qui annonceront des dispositions particulières d'ouvrages techniques, de dessins, etc., etc.; — enfin la poursuite de l'adoption des mesures destinées à protéger efficacement la propriété des modèles et dessins de fabrique; l'association plus complète des écoles de dessin, parce que c'est là un objet qui est du ressort du gouvernement, lequel s'en occupe, du reste, sérieusement.

Nous ne croyons pas devoir insister pour démontrer les avantages, au point de vue industriel, de l'Association dont les hommes les plus compétents et les plus recommandables font déjà partie. Elle a trouvé une sympathie prompte dans toutes les industries, et le nombre en est grand, qui font concourir l'art à la confection de leurs produits; nous trouvons sur la liste des membres actionnaires et fondateurs les noms de MM. Ch. Verhulst, Berlemont-Rey, Seny-Leclère, Ch. de Hemptinne, fabricants d'indiennes; Verreyt et Reuver, imprimeurs sur étoffes; Delehaye et Washer, fabricants de dentelles; Buls et Dufour, orfévres; Jones frères, carrossiers; Pauwels et Dekeyn, menuisiers-constructeurs; nous y voyons encore des artistes, des architectes, des ornementistes, des graveurs, des marbriers, des fabricants de passementeries, etc., etc.; puis encore des membres du Sénat et de la Chambre des Représentants, MM. Cans, de Brouckere, Defuisseaux, Lesoinne, Prévinaire, Ch. Rogier, T'Kint de Naeyer, Malou, A. Vandenpeereboom, Veidt, Vilain XIIII; enfin, MM. Van de Weyer, ministre plénipotentaire de Belgique à Londres; Carolus, ministre de Belgique à Lisbonne; des administrateurs, des employés supérieurs, des publicistes, des banquiers, etc., etc.

Le comité directeur se compose de MM. Ch. de Brouckere, président; L. Veydt, vice-président; Edouard Romberg, secrétaire, — nous croyons pouvoir dire que c'est à l'initiative heureuse de M. Ed. Romberg que l'Association est due, — Frédéric Fortamps, industriel, membre de la commission de l'enseignement professionnel; Leys, artiste peintre; Simonis, sculpteur; Dumont, architecte; J.-B. Cappellemans (aîné), fabricant de porcelaines, cristalleries, etc.; Léop. Wiener, graveur; Jos. Dekeyn, menuisier-constructeur; A. Delehaye, fabricant de dentelles, et J. Du Pré, ingénieur.

Déjà près de 80 membres actionnaires-fondateurs ont souscrit; et certes, dirigée par les hommes d'une irrécusable compétence et d'un zèle éprouvé que nous avons nommés, l'Association prouvera

bientôt elle-même par des faits quelle excellente influence elle doit exercer sur le travail national, sur le perfectionnement industriel et par suite sur la prospérité et l'illustration du pays.

Déjà les tissus, les cristaux, les armes, les voitures et une foule d'autres produits fabriqués en Belgique sont estimés et recherchés à l'étranger; quand viendront se joindre encore davantage à l'excellence intrinsèque du produit les perfections de la forme sculptée, taillée, peinte, ouvragée avec le sentiment et le goût artistiques — bientôt les débouchés s'élargiront; nos industries pourront conquérir de nouvelles renommées.

L'approbation et l'appui du pays seconderont l'institution naissante; la Belgique aime à favoriser tout ce qui tend à grandir son bien-être et son honneur. En examinant le caractère, le tempérament, les apitudes des Belges, il nous semble que la Belgique est le vrai pays de l'art industriel, le pays où doit le mieux se manifester et se réaliser la pensée de l'union de l'utile avec l'agréable, le pays enfin où l'Association dont nous parlons doit le mieux réussir.

Ajoutons que, comme le comité-directeur le fait remarquer dans sa circulaire, le but que se propose l'Association est sérieusement poursuivi en Angleterre et en France, et que ne pas rechercher en Belgique le progrès des arts industriels serait, pour beaucoup d'articles importants, s'exposer à descendre du rang que nous occupons et compromettre nos chances ultérieures de succès. Disons encore que l'objet de l'institution n'est point d'intérêt purement local; il n'est pas de partie de la Belgique à laquelle l'influence de l'Association ne puisse et ne doive s'étendre. Aussi, la mission qu'elle s'est attribuée mérite le concours de tous ceux qui, par leur position ou par leur fortune, sont à même d'aider à la remplir honorablement.

PROGRAMME

Du concours à ouvrir entre les artistes nationaux et étrangers pour la construction d'une salle de concerts, etc., à La Haye.

La commission de la Société établie à La Haye, sous le nom de « Société pour la construction et l'exploitation d'un édifice destiné à des amusements publics et à des réunions particulières, » ouvre un concours entre les artistes nationaux et étrangers pour la construction du dit édifice.

Art. 1er. Il est ouvert un concours entre les artistes nationaux et étrangers pour la présentation des plans d'un édifice destiné à des amusements publics et à des réunions particulières.

Art. 2. Cet édifice sera élevé sur le terrain servant actuellement de jardins, sis au *Plein*, à La Haye, à côté du ministère des colonies, à une distance convenable des bâtiments circonvoisins. Il aura une seule façade principale, donnant sur la place, indiquée sur le plan lithographié du terrain destiné au dit bâtiment.

Art. 3. L'édifice comprendra la construction :

A. D'une *salle de concerts*, qui devra, non compris l'espace nécessaire à un orchestre de grande dimension pour instrumentistes et chœurs, et indépendamment de plusieurs loges destinées à la famille royale, pouvoir contenir au moins 1,600 personnes. Toutefois, la salle devra être construite de telle façon que les dimensions en puissent être réduites à volonté. Les dépendances devront se composer : des salons nécessaires pour répétitions, réceptions, réunions particulières ; de foyers, buffets, antichambres, espace à proximité de l'orchestre, où l'on puisse accorder et réfugier les instruments ; caves, latrines, etc.;

B. D'un établissement de bains, devant contenir au moins 14 et au plus 20 chambres de bains ;

C. D'une habitation pour le cafetier ou limonadier, avec les dépendances nécessaires, telles que caves, etc.

L'édifice, qui pourra se composer de plusieurs parties séparées, mais formant un ensemble, pourra en outre contenir d'autres constructions dont la première condition voulue est d'en rendre l'exploitation aussi avantageuse que possible, sans nuire au but principal défini ci-dessus.

Les entrées pour piétons et voitures, les vestibules, escaliers, etc., devront être spacieux et commodes.

Art. 4. La forme ou le développement du plan ainsi que le style de l'architecture sont laissés au choix des concurrents.

Art. 5. Chaque projet comprendra :

a. Les plans généraux des différents étages et divisions ;

b. L'élévation des façades ;

c. Les coupes longitudinales et transversales ;

d. Le détail de la construction, des ornements, etc. ;

e. Les dessins indiquant le système de chauffage et d'éclairage des salles, de l'établissement de bains, etc.;

f. Un mémoire explicatif, un métré et un devis détaillés indiquant la nature des matériaux entrant dans la construction.

Les plans devront être dressés à l'échelle d'un centimètre par mètre pour les plans généraux et de 25 millimètres par mètre pour les façades et les coupes.

Art. 6. Le devis ne pourra dépasser la somme de cent quarante mille florins des Pays-Bas. Dans cette somme ne sont pas compris l'ameublement, les appareils de chauffage et d'éclairage, les cuves, baignoires, etc.

Art. 7. Il pourra être décerné deux prix en faveur des deux projets qui auront été jugés les meilleurs.

Le premier prix consistera en une somme de fl. 600.

Le deuxième prix en une somme de fl. 200.

Art. 8. Les plans entièrement terminés et accompagnés de mémoires explicatifs, métrés et devis, devront être adressés francs de port au secrétaire de la commission, avant le 15 juin 1853. Ils ne seront pas signés et porteront une marque ou une épigraphe qui sera reproduite sur l'adresse d'une lettre signée et scellée, indiquant en outre le domicile de l'auteur du projet.

Art. 9. L'écriture sur les plans, mémoires explicatifs, etc., devra être d'une autre main que celle de l'auteur du projet. L'inobservation de cette disposition entraînera l'inadmissibilité des plans au concours.

Art. 10. Les plans seront examinés et jugés par la commission, avec le concours d'experts à désigner par elle, et dont le rapport sera publié par la voie des journaux.

Art. 11. La commission se réserve d'exécuter en tout ou en partie le projet ou les projets couronnés, et d'en confier l'exécution soit à l'auteur, soit à tout autre artiste. L'auteur sera tenu toutefois de donner les renseignements désirés.

Dans le cas où la direction des travaux serait confiée à l'artiste lauréat, le montant du prix déterminé à l'art. 7 sera déduit des honoraires auxquels il aura droit.

Art. 12. Les projets couronnés demeureront la propriété de la Société. Les autres projets, ainsi que les lettres qui les accompagneront (lesquelles ne seront pas ouvertes) seront restitués aux concurrents qui les réclameront par lettres affranchies, portant indication de la marque ou de l'épigraphe du projet.

On pourra se procurer le plan lithographié indiquant le terrain destiné à la construction, en s'adressant par lettre affranchie à M. E. ZILCKEN, secrétaire de la commission, 122, *Nieuwe Uitleg*, à La Haye.

La Haye, 8 mars 1853.

Par la commission :

E. ZILCKEN, Secrétaire. — W. D. A. M BARON DE BRIENEN, Président.

Ordre des planches depuis la feuille 4.

4. — Un jeune ménage et une vieille tante d'après Blés.
5. — Le repos au bois, dessin de Madou et de Fourmois.
6. — Le Singe et le Miroir, d'après Decamps.
7. — Souvenir des Ardennes, dessin de Fourmois.
8. — Vues du Portail et du Chevet de l'église N.-D. de Tournay — deux dessins de Manche.
9. — Le comte de Paris, Polka, musique par Mme la duchesse Hélène d'Orléans.
10. — Statue de Gutenberg, à Mayence, par David d'Angers.
11. — Cathédrale des patriarches au Kremlin (effet de neige).
12. — Tombeau de saint Hubert, à saint Hubert, par Guillaume Geefs.
13. — Statue de Léopold Ier, roi des Belges, érigée à Ixelles, d'après Dutrieux.
14. — La maison des Barques (Bruxelles ancien) dessin de Cooper.
15. — Un moulin à vent, près de Malines, par Victor Vervloet, de Malines.
16. — Les buveurs, d'après un tableau de van Ostade.
17. — Le palais de Justice de Rouen, dessiné par Bossuet.
18. — La sentinelle arabe, dessin à deux teintes par Jules Starck.

Madou del.

LES JEUNES GENS D'AUJOURD'HUI SONT BIEN PEU ATTENTIFS.

LE LIVRE

DE LA CORPORATION DES PEINTRES ET SCULPTEURS GANTOIS.

(1338 à 1539 — 1574 à 1712.)

Rarement nous empruntons quelque chose au *Bulletin de l'Académie*, — non pas qu'il en soit indigne, — mais parce que rarement les matières qu'il traite sont de notre ressort. Voici cependant une brillante exception. Dans une communication faite par M. Edmond De Busscher, correspondant, il examine *le livre de la corporation des peintres et sculpteurs gantois,* oublié dans les archives communales de Gand. Ce document étant à la hauteur d'un monument historique important, nous ne pouvons nous empêcher de faire connaître à nos lecteurs les observations faites par M. De Busscher.

Notice de M. Edm. De Busscher, correspondant de l'Académie.

Les plus vieux documents relatifs aux corporations, gildes ou confréries de peintres et sculpteurs des diverses villes de la Belgique ne nous renseignent guère plus loin que le xve siècle. La gilde de St-Luc d'Anvers, la plus ancienne peut-être du pays, ne sort, pour nous, de l'obscurité qui l'environnait, qu'en 1434, grâce aux investigations historiques du baron Van Ertborn (*). La confrérie de Bruges ne nous apparaît également que vers le milieu du xve siècle, et, de la corporation de Gand, nous ne connaissions, pour ainsi dire, que l'existence ; nous avions perdu de vue le peu de renseignements artistiques mentionnés par les auteurs qui ont écrit sur la riche et glorieuse cité flamande.

Et cependant, depuis plusieurs années se conservait au dépôt des archives communales de Gand un document plein d'intérêt pour l'histoire de l'art plastique dans les Flandres. C'est le livre original ou registre de la corporation gantoise des peintres et sculpteurs, qui nous donne, de 1338 à 1539, c'est-à-dire jusqu'à la suppression des priviléges des corps de métiers de Gand, après l'insurrection de 1538-1539, et ensuite depuis la réorganisation de la corporation en 1574 jusqu'à 1713, à quelques lacunes près, la liste des doyens, jurés et francs-maîtres du métier, ainsi que les statuts organiques, les ordonnances réglementaires et des annotations concernant certaines contraventions ou dérogations aux priviléges et franchises de la corporation.

Ce MS., de format petit in-folio, provient de la bibliothèque Delbecq, et porte sur la feuille de garde l'inscription suivante :

« Monsieur Jacques Clemens, chanoine de l'église de » Saint-Bavon, était de son temps le protecteur prononcé » des artistes peintres et sculpteurs à Gand. Il conservait » dans sa belle et riche collection de tableaux, de sculp- » tures et de manuscrits, le livre qui autrefois appartenait » à la corporation des peintres de la ville de Gand. Monsieur » Dominique-Bernard Clemens, son frère, aussi possesseur » d'une grande et belle collection de tableaux, reçut ledit » livre des mains de son frère, en 1777. Ce manuscrit in- » téressant n'a point figuré dans la vente des tableaux et » des livres de feu M. Dominique-Bernard Clemens, tenue » le 2 juin 1788.

» Cette déclaration a été donnée par Dominique Meere- » sone, ayant été au service de feu M. le chanoine Clemens.

» *Signé* : J.-B. Delbecq. »

Nul autre *livre de la corporation gantoise des peintres et sculpteurs* ne nous étant connu, il résulte de la déclaration et des détails recueillis par M. Delbecq, que l'authenticité et l'origine du document qui va nous occuper ne laissent aucun doute. Nous pouvons accepter comme véridiques les renseignements qu'il nous transmet.

La corporation des peintres et sculpteurs gantois, comme la plupart des gildes et confréries artistiques, s'était mise sous le patronage de saint Luc. Une miniature sur parchemin, qui semble peinte vers la fin du xvie siècle, est placée en tête du volume, et représente le saint évangéliste. Au bas de la miniature se voit le blason de la corporation gantoise : d'azur aux trois écus d'argent 2 et 1 (*).

Les auteurs qui ont écrit sur l'histoire de la peinture et de la sculpture en Belgique, ou qui ont publié des dictionnaires des peintres et sculpteurs, ne remontent que jusqu'au commencement du xve siècle, et encore, leurs données sur ces premiers temps ne sont souvent que des hypothèses ou des inductions. Le livre de la corporation gantoise des peintres et sculpteurs recule cette limite de plus d'un demi-siècle pour la capitale de l'ancienne Flandre. Nous y trouvons la série complète des doyens et des jurés du métier, les noms de tous les maîtres-peintres et sculpteurs à qui fut accordée la franchise de profession dès 1338.

Malheureusement, depuis cette époque jusque vers la fin du règne de la dynastie de Bourgogne, en Flandre, la majeure partie des artistes enregistrés nous sont aussi inconnus que leurs œuvres. Il y a impossibilité de distinguer les peintres de tableaux des peintres décorateurs ; les miniaturistes des enlumineurs, les simples sculpteurs des statuaires ou *tailleurs d'ymaiges*, ainsi qu'on les nommait alors. Sans doute, il dut y avoir parmi eux bien des artistes de mérite, bien des noms que l'on pourrait mettre au bas de ces vieilles toiles, de ces antiques panneaux où se révèle déjà la lueur qui précéda l'aurore de l'École flamande.

Mais nous devons renoncer, pour le moment, à les tirer de leur obscurité ; le livre de la corporation gantoise ne nous présente ni directement ni indirectement les indices qu'il nous faudrait pour nous guider dans ce chaos. Néanmoins, comme il est bon d'y appeler la lumière, la nomenclature des peintres et sculpteurs de 1338 à 1659 sera publiée dans les *Annales de la Société royale des beaux-arts et de littérature de Gand*, avec des notes explicatives de M. Félix de Vigne. Ces notes ne se rapporteront qu'aux xve et xvie siècles ; toute la seconde moitié du xive siècle restera dans l'ombre.

A défaut d'éclaircissements sur la vie et les productions des artistes peintres et sculpteurs qui au xive siècle appar-

(*) *Geschiedkundige aenteekeningen aengaende de* saint Lucas gilde *en de Rederyk kamers van den* Olyftak, *de* Violieren *en de* Goudbloem *te Antwerpen*, door J.-C.-E. baron Van Ertborn. — Antwerpen, 1822.

(*) Les armoiries de la gilde des peintres d'Anvers étaient, selon le baron Van Ertborn, de gueules aux trois écus d'argent.

tenaient, en qualité de francs-maîtres, à la corporation gantoise. Le manuscrit nous initie aux us et coutumes du métier. Il nous donne les statuts organiques d'avant et d'après la concession Caroline. Le premier réglement (*Oerden ofte schickinghen in den ambochte van de scilders ende beeltsnijders binnen Ghendt*), réglement octroyé par le collége échevinal, est daté de 1338, sous la magistrature de Jean Speliaerts, premier échevin du banc de la keure, le mercredi avant la Toussaint. Ce document n'a aucune analogie avec les statuts des autres corps de métiers, lesquels, non-seulement à Gand, mais dans toutes les villes flamandes, semblent, dans leurs stipulations, procéder du même type. Il est très-court et tout à fait inhérent à la double profession plastique (*). En voici les dispositions essentielles :

1° Nul n'avait droit à la profession dans le métier des peintres et sculpteurs gantois, ni d'y être reçu franc-maître, s'il n'était domicilié dans la ville de Gand.

2° Le franc-maître payait à la corporation, lors de sa réception, six livres de gros ; aux doyen et jurés, lors du banquet annuel, huit escalins de gros. En outre, il faisait don au métier d'une coupe d'argent, du poids d'une once de Troyes, à bords dorés et le fonds orné des armoiries du métier ;

3° Tout franc-maître affilié à la corporation devait supporter sa quote-part des frais et charges du métier, sous peine, en cas de refus, d'une amende de trois livres parisis ;

4° Tout peintre ayant droit de profession était tenu d'employer tant sur pierre que sur toile et sur panneaux, avec ou sans volets, de la couleur de chair (*incarnadine*), de bonne qualité (*goede lijfverwe*); en cas de contravention, il était passible d'une amende de dix livres parisis ;

5° Quiconque avait fait usage, sur pierre, toile ou panneaux, d'or et d'argent faux, voyait son œuvre confisquée et payait une amende de dix livres parisis ;

6° Toute œuvre où devaient être employés de l'azur et du sinople (bleu et vert) fins, et que les experts déclaraient de médiocre qualité, attirait sur l'artiste une amende de dix livres parisis ;

7° Nul sculpteur ne pouvait travailler, ni laisser travailler du bois à aubier ou à nœuds pourris (*vorte weeren*), sous peine d'une amende de trois livres et onze escalins parisis. Il recevait de plus, pour ce fait, une réprimande en chambre des échevins de la keure.

En vertu d'une disposition ultérieure, mentionnée au livre de la corporation à l'année 1339, les maîtres étrangers demeurant à Gand, mais n'y ayant point franchise de profession, payaient au métier, pour l'acquérir, dix marcs d'argent, poids de Troyes.

En 1463, il fut décidé, par le haut bailli et le collége échevinal, que les enlumineurs (*verlichters met de penne*) ne payeraient, pour la franchise de profession, que le quart de la rétribution exigée des peintres (*scilders met den pencheele*). — Il leur était expressément défendu d'exécuter des miniatures destinées aux missels ou autres livres, cette spécialité artistique appartenant aux peintres.

Ces diverses dispositions réglementaires, eu égard surtout à leurs dates certaines et authentiques, répandent déjà quelque clarté sur les travaux et la valeur des artistes qui composèrent à cette époque reculée la corporation gantoise.

Ainsi, la cotisation d'admission des maîtres : six livres de gros à la corporation, huit escalins de gros pour le banquet d'élection des doyen et jurés ; puis le don d'une riche coupe d'argent, l'obligation de coopération dans les frais et charges civiques du métier, et le taux réellement élevé des amendes, indiquent assez, nous semble-t-il, que ces maîtres occupaient une certaine position parmi la bourgeoisie.

Les stipulations concernant les couleurs à employer sur *la pierre*, sur *la toile* ou *sur panneaux*, *avec ou sans volets*, sous peine de *dix livres parisis* d'amende, prouvent évidemment qu'il s'agit ici de peintres de tableaux et non de peintres décorateurs. Cette assertion est corroborée par la disposition suivante, qui prescrit la *confiscation* de l'œuvre où il avait été fait usage d'or et d'argent de bas aloi.

La même observation s'applique aux sculpteurs : pour eux, il y a non-seulement l'amende, mais encore la réprimande en chambre échevinale (*). Et d'ailleurs, la désignation de *beeltsnijdere* ne peut s'entendre que de sculpteurs-statuaires. Dans ce temps-là, beaucoup de travaux de sculpture en bois proprement dite s'exécutaient par d'habiles menuisiers (*schrijnwerkere*). Plus d'un de ces beaux meubles que nous admirons, de ces meubles décorés de guirlandes de feuillages, de fleurs et de fruits, ou ornés d'animaux fantastiques et de gracieuses figurines, sont non l'œuvre d'un artiste, mais l'ouvrage d'un artisan.

C'est qu'alors l'on n'était admis à la maîtrise qu'après avoir prouvé son habileté par une pièce de réception : « *een meesterstuc*, » une œuvre de maître. C'est qu'alors le magistrat veillait aussi aux progrès des arts et de l'industrie communale et à la réputation des métiers : leur renom faisait la richesse commerciale de la cité.

Que le métier des peintres gantois n'ait point formé *école*, c'est ce que nous ne pouvons méconnaître, puisque nous n'en trouvons nulle trace ; mais que ce fut simplement un *métier*, dans le sens attaché aujourd'hui à cette désignation, nous croyons être en droit de ne pas l'admettre.

De 1338 à 1410, époque assignée à l'invention de la peinture à l'huile, et où l'on place d'ordinaire Hubert et Jean Van Eyck à la tête de l'*École flamande*, le livre de la corporation des peintres et sculpteurs gantois nous transmet les noms de 231 peintres et 29 sculpteurs-statuaires qui obtinrent à Gand la franche maîtrise. Dans cette première partie de la liste générale, comprenant une période non interrompue de soixante et douze ans, il n'y a que bien peu de noms qui ne nous soient pas inconnus. Et encore, ceux que nous pourrions citer ne devraient l'être en quelque sorte qu'à cause de leur homonymie ou de leur parenté présumée avec des artistes mentionnés plus tard, et non par suite de la connaissance que nous avons de leurs productions.

Tels sont, par exemple, Hugues van Goes, reçu franc-maître peintre en 1395, et Liévin Goes ou van Goes, maître peintre en 1401, juré en 1412, doyen en 1419, qu'on peut présumer être, l'un, l'aïeul, et l'autre, le père

(*) Une ordonnance relative aux choix du doyen, des jurés, et aux épreuves de maîtrise, a dû précéder ou accompagner ce réglement de novembre 1338.

(*) Le texte des statuts organiques de 1338 dit : « *De boete..... ende correctie,* » sans plus. Un réglement subséquent (1547) est plus explicite : « *De boete..... ende correctie van scepene.* »

de Hugues vander Goes, élève de Jean van Eyck vers le milieu du xve siècle, et qui dirigea à Gand, en 1467, les solennités de la *Joyeuse-Entrée* de Charles le Téméraire ; Jean de Mabuse, admis franc-maître peintre à Gand en 1401, que l'on peut croire l'aïeul de ce Jean de Mabuse, nommé aussi Jean Gossaert, dit de Mabuse ou Maubeuse, qui donna au sculpteur gantois Jean de Heere les dessins du mausolée à élever dans l'oratoire de l'abbaye de Saint-Pierre à Isabelle d'Autriche, l'infortunée reine de Danemark, morte en exil en 1526, au château abbatial de Zwynaerde lez-Gand.

Dans cette liste nous trouvons plusieurs quasi-homonymes des célèbres inventeurs de la peinture à l'huile, Rase van Eecke, franc-maître peintre en 1344, juré en 1349, doyen en 1451 ; Jacques van Eecke, son fils, maître peintre en 1370, juré en 1375 ; Jean vanden Eecke, maître-peintre en 1358, juré en 1366. Certes, nous ne les mentionnons pas dans l'intention d'établir ici quelque degré de parenté entre ces Van Eecke, ou ces Vanden Eecke et les illustres frères Van Eyck, nous augmenterions très-probablement le nombre des méprises et des erreurs que de semblables homonymies, rencontrées dans les vieux documents, et trop avidement recueillies, ont occasionnées.

Du reste, la liste des artistes peintres et sculpteurs de la seconde partie de la série générale, celle qui commence à 1410, nous offre, à l'égard d'Hubert et de Jean Van Eyck, dans une note expresse, un renseignement aussi curieux que précis.

Ces deux grands peintres, qui habitèrent à différentes reprises la ville de Gand, ne sont point cités parmi les francs-maîtres affiliés à la corporation gantoise, et partant ne figurent sur la liste ni comme jurés, ni comme doyens. Mais en 1421, à l'époque, sans doute, où ils travaillaient déjà pour Josse Veydt au magnifique tableau de l'*Agneau pascal*, ce chef-d'œuvre renommé que l'on voit encore dans toute sa beauté, et presque dans sa fraîcheur première, à l'église de Saint-Bavon, le métier leur *conféra* spontanément la *franchise de profession* dans la métropole des Flandres.

C'était à la mort de Michelle de France, première femme de Philippe le Bon, et pour honorer en même temps la mémoire de la jeune princesse, si vivement regrettée, et le talent des deux illustres maîtres qu'elle chérissait (*).

Touchant et pieux hommage envers la souveraine, manifestation éclatante, témoignage d'estime inusité envers les chefs-peintres de l'époque.

Aucun artiste étranger ne pouvait, sans contrevenir aux priviléges octroyés à la corporation par les comtes de Flandre, exercer à Gand sa profession avant d'y avoir acquis la franchise. Il était également défendu aux marchands étrangers d'y exposer ou vendre des tableaux et objets d'art sans autorisation du métier, sauf durant la foire libre de la mi-carême. Cette autorisation s'accordait quelquefois, sous condition de payer une somme plus ou moins forte pour l'entretien de la chapelle de la corporation.

(*) Et quelle noble simplicité dans la note consignée au livre du métier : « *Int zelue jaer starf vrouw Michiele, ghesellenede van hertoghe Philips ; omme hare doodt was binnen Ghent grooten rouwe. Hubrecht en Jan, die sij zeer lief hadde, schonk den ambochte vrijdomme in schilderen.* »

Lorsqu'un maître étranger ou un artiste de la ville même y exerçait son état de peintre ou de sculpteur sans avoir obtenu la *franchise de profession*, les doyen et jurés de la corporation portaient plainte devant les échevins. Ils requéraient, en vertu de leurs priviléges *ad hoc*, la fermeture des ateliers ou des magasins, et la cessation immédiate de la profession du contrevenant, sous peine d'exécution forcée, de confiscation, de condamnation aux frais de la poursuite et au payement de dommages-intérêts. La corporation, soigneuse des intérêts communs, jalouse de la réputation du métier, de ses droits et franchises, ne tolérait aucune contravention. Nous pourrions rappeler plusieurs sentences échevinales rendues sur de pareilles plaintes.

En 1432, Philippe le Bon augmenta encore les prérogatives du métier. Par un de ses octrois, il décida que tout membre qui n'exerçait point ou ne faisait point exercer sa profession, ne pouvait être revêtu d'un office dans la corporation (*). Le duc n'aimait pas les sinécures.

La série de 1410 à 1539 comprend 362 peintres et 47 sculpteurs, ce qui donne pour la liste entière, de 1338 à 1539, un total de 593 peintres et 75 sculpteurs. D'après ce total, nous n'hésitons pas à dire que le nombre des anciens peintres et sculpteurs gantois, qui mériteraient une mention dans les ouvrages spéciaux, serait beaucoup plus considérable que celui que nous y rencontrons, si les guerres acharnées, les troubles politiques et religieux du *bon vieux temps* n'avaient amené la destruction ou la dispersion de leurs œuvres, le plus souvent sans signatures, ou revêtues de monogrammes indéchiffrables, de signes conventionnels ignorés hors de la localité.

Des 362 peintres de la série de 1410 à 1539, *dix-sept* seulement sont rappelés dans l'ouvrage le plus complet que nous possédions en cette spécialité : le *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles, depuis les temps les plus reculés*. Il est donc à regretter que M. Ad. Siret n'ait pas eu connaissance du livre de la corporation des peintres et sculpteurs gantois : consciencieux investigateur, il eût tiré le meilleur parti de ce document précieux, il eût vu cesser maintes incertitudes au sujet de noms ou de millésimes, qu'il n'a osé avancer qu'accompagnés d'un signe de doute (?).

Nous n'avons nullement l'intention de nous livrer à la critique de l'ouvrage de M. Siret ; lors de sa publication, nous avons rendu justice à ce laborieux travail, nous avons joint notre appréciation à l'opinion favorable de la presse belge. Nous avons cherché dans ce livre le moyen de contrôler l'exactitude de notre document artistique, et celui-ci, dès à présent, nous aura été utile, puisqu'il nous permet de rectifier quelques erreurs de noms et de dates, ou de fixer notre opinion sur quelques données dubitatives.

Ainsi, *Gérard vander Meyre* n'est pas né en 1450 : nous le trouvons franc-maître peintre en 1452 et juré en 1474. — De 1370 à 1523, le livre de corporation cite douze peintres du nom de *Van Meire*, *Vander Meire*, ou *Vander Meere*, et c'est le seul qui porte le prénom de Gérard ; il était fils de Pierre.

Guillaume Goesteline a dû séjourner à Gand pendant

(*) « *Hertoghe Philips gaf schone privilegien de ambochte vander schilderen, te wetene dat de ghuene die dambochte niet en doen oft doen doen, gheene officien int let vander schilderen zullen hebben.* »

plusieurs années : en 1444, il fut reçu franc-maître, en 1466 élu juré, en 1471 nommé doyen.

Jean Martins fut admis franc-maître en 1420, élu juré en 1430, doyen en 1450. La liste contient huit Martin.

Guillaume van Axpoele, fils de Henry, devint franc-maître en 1415 et doyen en 1418. — Quatre Van Axpoele ou Van Axelpoele furent doyens de la corporation.

Jean van Caudenberghe était franc-maître à Gand dès 1405.

Saladin de Scoenere. Le livre de la corporation gantoise donne deux Saladin de Scoenere, francs-maîtres peintres : un en 1429 et un en 1431. — Le Saladin admis en 1431 était fils de Daniel, franc-maître en 1400, juré en 1410, doyen en 1420. La liste contient huit artistes de cette famille, parmi lesquels un sculpteur.

Jean de Steener est bien un peintre gantois, car il y eut neuf peintres et un sculpteur de ce nom (*De Steener*) dans le métier de Gand. — Il y eut Jean de Steener, franc-maître peintre en 1421, juré en 1428 ; son fils Jean, maître sculpteur en 1431, et enfin, Jean, maître peintre en 1439, juré en 1449. Est-ce du premier ou du dernier qu'il est ici question? Tous deux paraissent avoir été des artistes de mérite, puisque tous deux furent élus jurés.

Josse Vorre, 1441 ? Il n'est cité vers cette époque que Baudouin Vorre, maître peintre en 1400, juré en 1413, doyen en 1426 ; Servais Vorre, maître peintre en 1408, juré en 1418 ; Siger Vorre, fils de Jacq. (non mentionné), maître sculpteur en 1426, juré en 1440, doyen en 1460 ; Pierre Vorre, maître peintre en 1436 ; Jean, fils de Siger, maître peintre en 1443, juré en 1464.

Baudouin Wytevelde ou *van Wytevelde* fut reçu franc-maître peintre et sculpteur en 1440.

Nabur ou *Nabor Martins*, peintre, fils de Jean, obtint la maîtrise en 1437. Il était doyen en 1450.

Marc van Gestele ou *van Gistele*, sans doute fils de Servais van Gistele, maître peintre, qui fut élu trois fois juré et puis nommé doyen de la corporation. — Marc van Gestele, le cinquième des artistes ainsi appelés qui ont été membres du métier de Gand, fut reçu franc-maître en 1435 et élu juré en 1454.

Gérolf vander Moertel devint franc-maître peintre à Gand en 1428. Nicaise vander Moertel, fils de Gérolf, fut admis à la maîtrise en 1433 et élu juré du métier en 1452.

Clerbout van Westervelde. — La corporation compta deux francs-maîtres peintres ainsi nommés : l'un fut reçu en 1428, l'autre en 1451.

Juste van Gend. — Nous ne trouvons que Luc van Ghendt, inscrit franc-maître peintre en 1338, doyen en 1341. Puis, Robert van Ghendt, maître en 1369, juré en 1375 ; Luc, maître en 1454 ; Georges, fils de Luc, en 1458 ; Liévin, fils de Luc, en 1467.

Daniel de Ricke. — Les peintres enregistrés sous les variantes de ce nom : *De Rycke*, *De Rycker*, *De Ryckere*, *De Rykre*, *De Rike* et *de Ricke*, forment une lignée de douze peintres, membres de la corporation gantoise, à partir de Jacques de Rycke, en 1338, jusqu'à Daniel de Rike, fils de Jean, franc-maître en 1467. — Le Daniel de Rykre qui fut doyen de la corporation en 1464, était fils de Servais : il obtint la maîtrise en 1448, et fut nommé juré deux ans après.

Liévin de Witte, architecte et peintre sur verre, ne se rencontre pas sur la liste des maîtres-affiliés au métier des peintres de Gand, durant la première moitié du XVIe siècle. — Dix peintres et deux sculpteurs de ce nom y figurent cependant de 1350 à 1424. En cette dernière année, nous voyons Jean de Witte, fils de Liévin, sculpteur, et Pierre de Witte, son frère, peintre, acquérir la maîtrise.

Le dernier des *Benjamin Sameling* ou *Sammelinck* que nous mentionne le registre du métier de Gand, devint franc-maître peintre en 1493, juré en 1504 et doyen en 1511. Le registre présentant une lacune de 1539 à 1574, la corporation supprimée après les troubles de 1539 n'ayant pu se réorganiser et reprendre son allure régulière, ce n'est qu'en 1574 et 1584 que nous voyons un *Benjamin Samelyns* élu juré de la corporation.

Semblable investigation comparative nous donnerait des résultats presque négatifs, si nous l'entreprenions à l'égard des sculpteurs gantois, dans les ouvrages de l'espèce. Nous citerons pour exemple les *Mémoires de Philippe Baert sur les sculpteurs et les architectes des Pays-Bas ;* ces mémoires commencent vers le milieu du XVe siècle, et de cette époque à 1559 Philippe Baert ne mentionne pas un seul des *trente-deux* sculpteurs francs-maîtres de la corporation gantoise. — N'y eut-il donc aucun artiste de mérite parmi ces statuaires dont plusieurs furent appelés aux fonctions honorables de jurés et de doyens du métier?

Nous terminerons ici cet aperçu analytique de la première partie du livre de la corporation artistique gantoise ; il suffit, croyons-nous, pour démontrer toute l'utilité que nous pourrons tirer de la connaissance des renseignements que ce document renferme. C'est une source féconde d'indications, qui nous mèneront à d'intéressantes découvertes : ces indications, véritables fils conducteurs, nous mettront sur la voie de bien des éléments épars : ils nous aideront à coordonner bien des matériaux négligés jusqu'ici, faute de pouvoir s'en servir.

LES ATELIERS D'AUTREFOIS.

Fantaisies et disgrâces de Steen et de Mieris.

I.

La scène se passe à Delft en 1680. — Holà, bonnes gens, rangez-vous qu'on se chauffe ! Il ne vous manque plus que d'enfourcher le foyer ! Ce drôle a les jambes comme des pincettes !

— Place à messieurs du guet, place à M. le procureur, chaudement fourré et ganté pour l'hiver.

— Approchez, maître Jean Steen, hôte de céans, et entendez notre volonté. Relevez un coin de votre tablier gras et taché de lie, allumez votre falot et descendez à la cave.

— A la cave, mes seigneurs ! Et pourquoi faire ?

— Pour nous quérir quelques bouteilles de votre meilleur bourgogne.

— Il n'y en a plus !

— Bordeaux alors, et bordeaux blanc !

— Il n'y en a plus !

— Rouge !

— Pas davantage.

— Avez-vous par hasard une flasche de Johannisberg ?

— Il ne m'en reste que le bouchon.

— Nous nous rabattrons alors sur du simple moselle. Nous

ne sommes pas difficiles, ce soir, comme vous voyez; mais c'est qu'il bise dru et que nous avons le nez gelé.

— Du vin de Moselle ! J'en ai trois cents bouteilles.

— A la bonne heure !

— Mais elles sont vides.

— Ouf ! Mais quel cabaretier êtes-vous, maître Jean Steen ?

— Un cabaretier comme il n'y en a guère !

— Je le crois. Mais que boit-on chez-vous ?

— Ce que je n'ai pas bu moi-même.

— Et que n'avez-vous pas bu ce soir ?

— Demandez à ces gaillards-là !

— Ils sont ivres-morts.

— Justement.

— Et vous ne l'êtes pas mal non plus, Jean Steen.

— Ne m'en parlez pas, mes seigneurs, je ne suis même pas gai.

— N'aurais-tu bu ce soir que de la bière ?

— En effet, je le crains.

— Va donc nous en tirer si tu te rappelles le chemin.

— Je le veux bien; mais s'il ne coule plus rien du tonneau, qu'arrivera-t-il ?

— Que nous te donnerons les étrivières.

— Ou plutôt, messieurs, dit le procureur aux miliciens, que je tirerai de mon portefeuille diverses créances dont l'aspect rendra Jean Steen docile en le dégrisant tout à fait. Entends-tu, Jean ?

— Des créances ! toujours des créances ! Qu'avez-vous affaire de mon vin pour les amortir ? Vous brûlent-elles les doigts, monsieur le procureur? En ce cas, je puis vous en débarrasser.

— Aurais-tu de l'argent, par hasard ?

— Non, par hasard; mais j'ai autre chose à vous offrir.

— Ni vin, ni argent ! As-tu fait du moins ces jours-ci quelque morceau de peinture ?

— Non; j'avais à ranger ma cave; mais voyez comme la flamme danse bleue sur les tisons !

— Et comme nos bottes fument ! Mais après ?

— Vos créances sont-elles sur papier ?

— Oui; le meilleur papier de Hollande !

— Donnez-les moi donc; je vais les jeter au feu : elles grilleront à merveille et ne vous embarrasseront plus.

— Brûler tes dettes ? Ce n'est pas le moyen de les éteindre. Mais, ah çà ! mauvais plaisant, oublies-tu que tu parles à un procureur ?

— Il est une heure de la nuit : il n'y a plus de procureur à ces heures-là, et j'imagine que ce n'est point en cette qualité que vous vous promenez par Delft avec ces soudards.

— Il est vrai; je les ai rencontrés en sortant de souper chez Mieris, et j'ai fait route avec eux.

— Serait-ce que les bords du canal ou que vos jambes ne sont pas sûrs ?

— Les quais du canal, j'imagine ! Tant que Jean Steen sera à Delft, nul ne pourra s'étonner qu'il se trouve des coquins sur les quais du canal.

— Est-ce au cabaretier ou au peintre que ce discours s'adresse?

— Au cabaretier !

— A la bonne heure ! le peintre n'en saura rien.

— Il est donc délicat sur le point d'honneur, le peintre ?

— C'est un diable d'homme, allez ! Voulez-vous que je le fasse sortir de dessous le tablier du cabartier ?

— Ma foi ! il en serait temps, si tu veux qu'il paye ses dettes.

— Vous avez raison, et je vous prends au mot, mes seigneurs. Holà ! vous tous, buveurs, fumeurs et fariboleurs, écoutez la vedette qui chante deux heures du haut de la tour. Vous, messieurs du guet, donnez l'exemple, et vous, messire le procureur, allez mettre votre tête à côté de celle de votre digne épouse, et que la pleine lune vous verse à tous deux des songes agréables !

— Voilà qui est mettre poliment les gens à la porte !

— Marguerite Van Goyen, reconduis ces messieurs !

Buveurs et créanciers dehors, Jean Steen grimpa, non sans l'assistance de sa femme, sur le banc de pierre du seuil; il décrocha une planche sur laquelle était écrit :

JEAN STEEN, CABARETIER.

Puis, l'ayant retournée, il la remit en place. On y lisait :

DEMAIN ON BOIRA ICI POUR RIEN.

La porte de la maison fermée et les volets clos, le cabaret ne se rouvrit plus.

Les habitués vinrent frapper souvent, mais personne ne bougea.

— Et Jean Steen? demandait-on.

— Il est parti sur un bon mot !

— Il sera retourné s'établir à Leyde dans la brasserie de son père !

— Il est mort !

— Mort? fit en tressaillant un élégant seigneur qui passait.

Ce personnage était Mieris, le même chez qui le procureur avait soupé la veille. C'était un artiste, un peintre aussi; mais — en apparence — le contre-pied de Jean Steen en toutes choses.

Ses traits délicats, ses mouches relevées, sa chevelure soignée et brillante, le velours de son manteau, son chapeau à plumes, sa démarche grave et digne, tout contrastait en lui avec la physionomie et les allures de Jean Steen, le plus débraillé et le plus ébouriffé des plébéiens de l'endroit.

Fixé à Leyde, mais passant une partie de l'année à Delft sa ville natale, où son père était orfévre et où il trouvait réunis ses premiers camarades d'enfance, François Mieris, élève d'Abraham Toornevliet, peintre sur verre, puis de Gérard Dow, puis d'Adrien Van den Tempel, avait fait un rapide chemin. Le docteur Silvius, professeur à l'Université de Leyde et riche amateur de peinture, avait, le premier, reconnu la supériorité de Mieris sur Gérard Dow lui-même; il avait deviné en lui quelque chose de plus qu'un peintre à la loupe. Il avait apprécié, dès ses commencements, la facture moins précieuse et plus hardie, la couleur moins tourmentée et plus expressive du jeune artiste. Il lui avait su gré de porter du spiritualisme et de la poésie dans la miniature, genre dans lequel on trouve plus de *** que de Meissonniers. L'admiration de Silvius fut si vive, qu'il offrit à Mieris, dès qu'il le connut, de lui acheter tous ses tableaux au prix qu'il y mettrait.

C'était le beau temps.

Cette munificence ne se voit plus guère que dans les livres. On est obligé de rappeler ici que celui où se trouve ce document est un livre d'histoire, et que le docteur Silvius n'était après tout qu'un bon gros bourgeois de Leyde. Il fut un temps, il y a eu des pays où l'amour des arts était populaire; où les loteries de charité et les aumônes des gouvernements, déguisées sous le nom de commandes, n'étaient point la ressource des artistes; où les bronzes hideux et les cassettes en papier mâché, décorés du nom d'objets d'art, étaient inconnus; mais où florissaient la peinture, la sculpture, la gravure, et où les hommes de talent qui s'y livraient n'étaient pauvres et ne mouraient à l'hôpital, qu'à la condition d'être des ivrognes et des dissipateurs.

Les yeux des connaisseurs furent ouverts par l'accueil fait aux productions de Mieris dans la maison du docteur, et l'archiduc d'Autriche fit au peintre de Delft des propositions magnifiques pour l'attirer à Vienne. Mais mille rixdalers de pension et mille florins par tableau ne purent tenter Mieris, qui s'excusa sur l'attachement de sa femme pour la Hollande, et qui cachait peut-être sous cette excuse, son propre amour de l'indépendance et une sage défiance de la vie des cours.

Silvius, qui avait tout fait pour procurer à son ami la faveur du prince, ne put lui en vouloir de ses refus. Lui et tous les Hollandais qui connaissaient le mérite de leur compatriote, s'enorgueillirent d'un sacrifice dont ils étaient l'objet, et la réputation de Mieris devint colossale. On s'empressa autour du peintre; on rivalisa de soins.

Un autre notable hollandais, Corneille Poots, lui commanda le portrait de sa femme et lui donna *un ducat par heure* qu'il consacra à ce merveilleux travail. Un tableau de genre, exécuté dans les mêmes conditions et représentant une jeune malade assistée par une vieille en pleurs et par un médecin, lui fut payé quinze cents florins par ce même Corneille Poots, à qui l'archiduc ne put le ravir par une offre de trois mille florins.

Mais si les achats considérables de l'archiduc n'avaient point dédommagé Mieris de son refus d'aller à Vienne, une intrigue dont il fut victime l'aurait convaincu de la sagesse de sa décision.

Un gentilhomme de la suite du prince, ayant demandé son portrait à l'artiste, et Mieris ayant voulu terminer celui de l'archiduc avant d'entreprendre celui du majordome, la faveur dont Mieris avait joui jusqu'alors se refroidit tout à coup. Il l'attribua à quelque rapport malveillant du subalterne, et il se consola dans le commerce de ses égaux de l'inconstance des potentats.

C'est d'alors que datent les fréquents et longs séjours de Mieris à Delft et son retour aux premières relations de sa jeunesse.

François Mieris avait deux fils, Jean et Guillaume, qu'il destinait aux arts et qui y réussirent, mais dont il commença par soigner beaucoup l'éducation sous d'autres rapports. Il retira le premier de chez Gérard de Lairesse, grand peintre d'histoire, qui voyait mauvaise compagnie.

Enfin, François, l'homme de bon ton par excellence, était cité aux autres peintres comme un modèle, comme un idéal.

Ce n'est pas qu'il ne fût enclin à la galanterie, quoique marié depuis longtemps; mais les petits mystères du boudoir ne diminuent point la faveur dont jouissent, dans une société polie, les gens d'esprit et de talent. On dit même qu'ils augmentent leur prestige aux yeux des dames les plus sévères. Quoi qu'il en soit, Mieris ne pouvait passer en aucune manière pour un habitué de tripot.

Mais il s'ennuyait quelquefois, et l'ennui est un grand maître.

OSCAR HONORÉ.

(*La fin au prochain numéro.*)

DE LA CHEVELURE ET DE LA BARBE.

Ce sujet qui paraît frivole au premier aspect, occupe dans le tableau de la civilisation une place assez considérable, et n'est pas sans importance pour la pratique des arts. Le judicieux Lenoir aurait suffi pour le prouver, si déjà Dom Frangé n'avait écrit des *Mémoires pour servir à l'histoire de la barbe de l'homme*; si Antoine Hotman, Adrien Junius, Jean Van Arntzen n'avaient traité de la barbe et de la chevelure avec tout le luxe de l'érudition et la gravité philosophique la plus imposante. La théologie elle-même n'a pas dédaigné de descendre dans la lice; les perruques, les cheveux longs ou courts, les mentons touffus ou ras ont été pour elle l'occasion de querelles sérieuses. Pierrius Valerius plaida en 1531 pour la barbe des ecclésiastiques; Prosper Stellaerts, notre compatriote, publia, en 1625, trois livres de dissertations sur les couronnes et tonsures des payens, des juifs et des chrétiens; Henri de Cuyck, qui fut évêque de Ruremonde, composa un livre exprès : *De vetusto rasuræ clericalis more*. Que dire de l'ouvrage du curé Thiers sur les perruques, ouvrage abrégé depuis par N. Ch. Chabot; de la satire sur la *guerre séraphique* et la barbe des capucins; des discours de Gratien Hervet pour et contre la coutume de se faucher le menton; de la *Pogonologie* de Regnault, imprimée en 1539; de l'éloge rimé des barbes rousses, qui parut en 1576; de l'*Histoire philosophique de la barbe*, par M. J.-A. Dulaure, critiquée dans l'*Année littéraire* de 1786; de celle des modes en France et notamment des modes qui concernent la tête des Français, laquelle parut en 1773; du chant ajouté par Bonnel Thornton au *Dispensaire* de Garth, en 1767; d'une ingénieuse facétie de M. de Guerle; de *l'Encyclopédie perruquière* de Mercier de Compiègne; du *Clericus deperrucatus* de J.-H. Cohausen, en 1728, et des *Révolutions de la barbe des Français, depuis l'origine de la monarchie*, mises au jour en 1826? Oublierons-nous le chapitre consacré par Sterne aux *moustaches* et à *l'abbesse des Andouillettes?* Passerons-nous enfin sous silence les savants nombreux, archéologues, commentateurs, philologues, glossateurs, qui, de près ou de loin, ont entamé cette matière intéressante? Qu'on ne croie pas que nous ayons la prétention de marcher sur leurs traces, de réunir, de coordonner leurs recherches, leurs remarques, leurs découvertes. Au lieu d'un feuillet de journal, il nous faudrait écrire un *in-folio;* or, si jamais il fut un temps où les gros livres ont fait peur, notre époque, si pressée de vivre, si avide de mouvement et de nouveauté, porte encore plus loin cet effroi d'une lecture soutenue, cette épouvante d'une attention longtemps occupée.

Que d'autres essayent de vaincre les dégoûts d'une génération qu'on doit amuser plutôt qu'instruire; nos prétentions sont loin d'aller jusque là. Toute notre ambition se borne à recueillir quelques faits qui tiennent à nos mœurs nationales, sans attacher grand prix aux transitions, et à les jeter sur le papier au fur et à mesure qu'ils se présentent à notre mémoire.

Le respectable M. Dewez nous a entretenus souvent, dans ses leçons au Musée, des cheveux roux que nos ancêtres parfumaient galamment de beurre rance; ses sept volumes d'annales ne laissent d'ailleurs rien à désirer sur ce point. Les Francs qui envahirent plus tard les Gaules, se tiraient les cheveux sur le front, et ne portaient point de barbe, mais seulement des *moustaches* ou peut être des *favoris* qu'ils peignaient avec soin. Nous livrons le texte même de Sidoine Apollinaire à la sagacité de nos lecteurs :

> Rutili quibus arce cerebri
> Ad frontem coma tracta jacet, nudat aque cervix
> Setarum per summa nitet. . . . . .
> . . . . . Ac vultibus undique rasis
> Pro barbâ tenues perarantur pectine *cristæ*.

Chez ces barbares, comme chez tous les peuples anciens et modernes, s'arracher les cheveux était une marque de désespoir; enlever, toucher violemment la barbe d'autrui, un sanglant outrage.

Si quelqu'un tirait un bourgeois par la barbe ou par les cheveux, il était condamné par une charte de Baudouin VI de Hainaut, à une amende de 15 sous, dont l'insulté et le seigneur recevaient chacun une moitié.

Le géant *Rython*, dont parle Geoffroi de Montmouth, était si formidable qu'il s'était fait un vêtement des barbes de tous les rois qu'il avait tués de sa main. Il fut enfin mis à mort par Arthur, le héros des fables anglaises et le fondateur de la *Table ronde*.

On sait que le *Saint-Gréal* est le premier des romans d'Arthur. Dans cette composition singulière, on lit que Lancelot s'empara du *Châtel des barbes*. « Et pour ce estoit-il ainsi » nommé pour ce que il convenoit à un chascun chevalier qui » passoit par là, y laisser sa barbe ou la chalangier. »

Une autre coutume qui remonte à la plus haute antiquité et qui a été longtemps observée, est celle de laisser pousser sa chevelure ou sa barbe jusqu'à l'accomplissement d'un vœu, et de la couper ensuite avec solennité. Civilis, Godefroi *le barbu*, duc de Lotharingie, avaient pris un pareil engagement, et,

lorsqu'en 1498 le duc Albert de Saxe vint trouver l'empereur à Maestricht pour lui demander le salaire de ses services, il se montra avec une barbe énorme qu'il avait juré de laisser grandir jusqu'à ce qu'il eût étouffé les révoltes des Pays-Bas. Dans un banquet splendide, la douairière de Bourgogne et Marguerite d'Autriche, la GENTE DAMOISELLE, qui elle-même était *barbue*, au dire de Brantôme, s'armèrent de ciseaux et la lui coupèrent chacune d'un côté, en présence de la compagnie. Ce trait rappelle un passage du poëme du *Cid*, écrit en espagnol avant l'année 1207. Ruy Diaz, au moment où des envoyés des infants de Navarre et d'Aragon viennent demander la main de ses filles outragées par les infants de Carion, détache sa longue barbe qu'il avait laissée croître et liée en signe de deuil. Les infants de Carion y trouvent un sujet de risée. « Qu'avez-vous à dire contre ma barbe ? s'écrie le Cid en la prenant dans la main. J'ai voulu qu'elle fût longue, et jamais fils né de femme n'osa y toucher. Mais, vous, comtes, lorsque je vous pris dans le château de Cabra, je saisis votre barbe, et il n'y eut pas si petit enfant qui ne l'arrachât à pleines mains : elle n'a pas repoussé depuis ! »

Une barbe fameuse au quinzième siècle fut celle de ce *Sanglier des Ardennes*, de ce terrible Guillaume de La Mark, que Walter-Scott a mis en scène avec son talent ordinaire, en commettant sciemment un anachronisme, et qui fut décapité à Maestricht, par ordre de Maximilien. Cet événement a été mentionné dans la chronique métrique, ou *Récollection des merveilleuses*, que Molinet a continuée après Georges Chastellain :

J'ay veu la fiere barbe,
Qui tant se rebarba,
Doulx comme sainte Barbe,
Quant on le desbarba,
Sans couvrechief qui bue (*sans chaperon propre*)
A Treet (*Maestricht*) fut desbarbé
De sa barbe barbue,
Car il vint à jubé.

La barbe du duc d'Albe ne fut pas moins fameuse et inspira peut-être encore plus de terreur. Mais alors la mode des barbes longues avait été introduite par le pape Jules II et par le roi de France François 1er. C'est de *barbe* que vient l'adjectif *rébarbatif*, pour désigner un bourru qui rompt brusquement en visière aux autres, qui les contredit à leur *barbe*, et, par extension, quiconque a une mine sinistre ou farouche, comme l'avait le lieutenant de Philippe II.

Jean de Laet, l'auteur des *Petites Républiques* et qui était d'Anvers, affectait de porter une barbe de capucin, pour se donner un air plus digne. C'était probablement pour la même raison que le peintre Jean-Corneille Vermeyen, né à Beverwyck, près d'Harlem, en 1500, laissait *traîner sa barbe jusqu'à terre*. Les amateurs d'anecdotes enchérissent encore sur cette particularité, en ajoutant que l'empereur Charles-Quint se divertissait quelquefois à marcher sur la barbe de Vermeyen.

Au seizième siècle, il était du bon ton de porter dans sa barbe un cure-dent. L'amiral de Coligny en donnait l'exemple, A cette coutume fait allusion le capitaine Annibal de Lortigue, dont les poésies ont de la verve et une certaine élégance. Cet auteur qui vivait encore en 1617, décrit ainsi la cour d'Espagne qui donnait des lois à notre Belgique, et lui imposait à la fois ses caprices et ses ridicules :

Se lever aussitôt que la brillante aurore
Pour rafraîchir ses mains au Prado sablonneux;
Parler arrogamment et d'un air orgueilleux,
Et couver dans le sein le vase de Pandore,
Porter un cure-dent, faire le commodore;
Au logis de Don Juan attendre une heure ou deux,
Se trouver au sortir de Christophe de More,
Et aller voir le roi chaque jour solennel;
Porter un chapelet pour prier l'Éternel,
Et prononcer toujours quelque vaine parole;
Pratiquer dans l'église une assignation,
Redouter moins l'enfer que l'inquisition :
Telles sont les vertus de la cour espagnole.

DE R-G.

Reproduction des gravures et des dessins par la vapeur d'iode.

En 1847, M. Niepce de Saint-Victor avait découvert le fait éminemment curieux que la vapeur d'iode se portait sur les noirs d'une gravure exposée à leur dégagement à l'exclusion des blancs, et que l'on pouvait en obtenir ainsi la reproduction sur papier collé à l'amidon, ou sur un verre enduit d'amidon amené à l'état d'empois. Il se formait un dessin dont la matière colorée était de l'iodure d'amidon; mais ce dessin était peu stable, et voici comment M. Niepce est enfin parvenu à le fixer. Il le plonge dans une solution d'azotate d'argent, il disparaît; mais exposé à la lumière pendant quelques secondes, l'iodure d'amidon se transforme en iodure d'argent qui, bien plus sensible que l'azotate d'argent, contenu dans le papier ou sur le verre, s'impressionne le premier : il suffit alors de plonger ce papier ou ce verre dans une solution d'acide gallique pour voir reparaître le dessin primitif, que l'on traite par l'hyposulfite de soude, et qui devient aussi ineffaçable que les meilleures épreuves photographiques sur papier.

M. Bayard, l'habile photographe, vient de faire une application beaucoup plus importante encore. Après avoir exposé la gravure à la vapeur d'iode, il applique sur une glace préparée à l'albumine sensible pour obtenir une épreuve négative ou cliché, avec lequel il tire ensuite des épreuves positives par les procédés connus. Il a obtenu de cette manière d'admirables reproductions de très-anciennes gravures sur bois et sur cuivre, sans aucune déformation des images; c'est une nouvelle ère ouverte à la photographie.—La présentation, par M. Chevreul, de la note de M. Niepce de Saint-Victor a été l'occasion d'un incident qui nous a comblé de joie. Capitaine de la garde de Paris, appelé par ordre d'ancienneté à devenir bientôt chef d'escadron de gendarmerie, l'infatigable promoteur de la chromo-photographie tremblait d'être forcé d'accepter en province un emploi de son grade, et de se voir arraché une fois encore à son laboratoire, à ses recherches, aux ressources de tout genre que l'on ne rencontre que dans la capitale de la France.

Il sollicitait donc comme un immense bienfait d'être nommé au commandement d'un palais ou d'un château de Paris ou de la banlieue, et de conquérir ainsi une position fixe même aux dépens des avantages matériels que lui assurait un avancement régulier.—Quand M. Chevreul eut achevé la communication que nous venons d'analyser, M. Arago prit la parole et pria l'Académie de nommer une commission qui, en même temps qu'elle jugerait les progrès nouveaux réalisés par MM. Niepce et Bayard, et solliciterait pour M. Niepce la faveur tant désirée d'échapper à un déplacement prochain.

Aussitôt le maréchal Vaillant, grand-maître du palais, se leva, s'approcha de son illustre ami, M. Arago, et l'autorisa à annoncer à l'Académie que le matin Sa Majesté l'Empereur, auquel rien n'échappe de ce qui est grand, généreux et bon, lui avait non-seulement recommandé M. Niepce de Saint-Victor, mais l'avait de plus chargé de pourvoir à ce que, dans le plus bref délai, il fût appelé au commandement en second du palais du Louvre. La nomination se serait déjà faite, si, dans l'intérêt du célèbre photographe, le maréchal Vaillant n'avait pas jugé qu'il était convenable d'attendre que l'ancienneté l'eût fait chef d'escadron. Il n'est personne, dans l'enceinte de la noble compagnie, qui n'ait applaudi à la glorieuse initiative du chef de l'État.

Réorganisation de la Bibliothèque royale.

UN ARRÊTÉ ROYAL EN DATE DU 28 FÉVRIER 1853 PORTE :

ARTICLE PREMIER. Le cadre du personnel et la classification hiérarchique des grades des fonctionnaires et employés de la bibliothèque royale, ainsi que leurs traitements, sont fixés conformément au tableau suivant :

	Minim. Fr.	Maxim. Fr.
1° Un conservateur en chef au traitement de .	5,000	6,000
2° Un premier conservateur adjoint	3,000	4,000
3° Un deuxième conservateur adjoint. . . .	3,000	4,000
4° Un secrétaire	2,000	2,500
5° Un attaché chargé du cabinet de médailles.	800	1,200
6° Un premier employé auxiliaire	1,000	1,500
7° Un deuxième employé auxiliaire	1,000	1,500
8° Un troisième employé auxiliaire	1,000	1,500
9° Un commis aux écritures.	1,000	1,500
10° Un surveillant concierge.	800	1,000
11° Un huissier-messager.	800	1,000

ART. 2. Les fonctionnaires et employés actuellement en fonctions, dont les emplois excèdent le cadre établi par le précédent article, pourront être provisoirement conservés jusqu'à ce qu'il soit définitivement statué à leur égard.

ART. 3. Le conservateur en chef et les conservateurs adjoints sont nommés et révoqués par nous.

Le ministre de l'intérieur nomme et révoque les autres employés.

ART. 4. Nul n'est promu à un grade supérieur avant d'avoir été employé au moins deux ans, comme titulaire, dans le grade immédiatement inférieur.

De même, nul n'obtient une augmentation de traitement avant deux ans de service dans son grade.

Le conservateur en chef ne pourra obtenir le maximum qu'après dix années de grade.

ART. 5. Il peut néanmoins être dérogé à l'article précédent, si les intérêts de l'administration l'exigent, ou lorsqu'il s'agit de récompenser soit des services dont l'importance a été dûment constatée, soit des preuves d'une capacité ou d'un dévouement extraordinaire. Dans ce cas, quel que soit le grade du fonctionnaire ou de l'employé, il est statué par un arrêté royal.

ART. 6. Les avancements ne sont accordés que par suite des vacances dans les limites de la hiérarchie établie et des traitements fixés pour chaque emploi.

Le grade ne peut être séparé du traitement.

ART. 7. Les fonctionnaires ou employés de la Bibliothèque royale ne peuvent exercer simultanément aucun autre emploi rétribué par l'État, par les provinces, par les communes ou par les administrations publiques.

Il leur est interdit de faire soit par eux-mêmes, soit sous le nom de leur épouse ou de toute autre personne interposée, aucune espèce de commerce ou de participer à la direction ou à l'administration de toute société ou établissement industriel.

Le ministre pourra, dans des cas particuliers, relever des interdictions établies par les deux paragraphes précédents, les employés au-dessous du grade de conservateur.

En aucun cas il ne peut cependant leur être accordé l'autorisation de participer directement ou indirectement au commerce de la librairie.

ART. 8. Le conservateur en chef et les conservateurs adjoints prêtent, entre les mains du ministre, le serment prescrit par la loi ; les autres employés prêtent ce serment entre les mains du conservateur en chef.

400e ANNIVERSAIRE

DE LA RÉORGANISATION DE LA CONFRÉRIE DE SAINT-LUC, A ANVERS.

On lit dans le *Journal d'Anvers* :

L'année 1853 sera marquée par une fête bien belle pour la ville d'Anvers, le jubilé de 375 ans de l'institution de la confrérie de la Sainte-Vierge à l'église de Notre-Dame; l'année 1854 le sera par une autre fête, non-seulement des plus importantes pour notre ville, mais pour tout le monde artistique : le quatre centième anniversaire de la réorganisation de la confrérie de Saint-Luc, actuellement l'Académie royale des beaux-arts.

En effet, il y aura bientôt quatre siècles que les peintres, sculpteurs, peintres sur verre et autres artistes, dont le nombre, à cette époque, était très-considérable à Anvers, et qui depuis un temps immémorial y formaient une corporation sous le patronage de saint Luc, se réunirent dans le but de réorganiser leur confrérie, et la placèrent sous la direction de deux doyens, princes ou chefs-hommes (*dekens, princen ofte hoofdmannen*). Ce fut en 1454 que les deux premiers doyens furent élus; le sort désigna Jean Scuermoke et Jean Snellaert le peintre.

L'impulsion que les doyens donnèrent à la corporation a été des plus heureuses ; c'est en grande partie à leurs soins que nous devons cette brillante école flamande, d'où sortirent les Raephorst, les Massys, les Brenughel, les de Vos, les Van Noort, les Jordaens, les Teniers, les Quellyn, les Schut, les Van Diepenbeeck, les Boeyermans, les Herreyns, les Wappers, les de Keyser, et tant d'autres grands maîtres, qui jouiraient d'une renommée sans égale, s'ils n'étaient tous éclipsés par la gloire sans bornes de l'immortel Rubens.

L'anniversaire de la réorganisation de la confrérie de Saint-Luc a toujours été célébré à Anvers : en 1554, sous les doyens Henri Van Schille, peintre, et Antoine Van den Eynde ; en 1654, sous Pierre Hanicaert, chef-homme, Jérôme Verdussen, imprimeur, doyen, et en 1754, sous le doyen Louis-Joseph Fruytiers, graveur. Ce dernier jubilé est remarquable par un fait que nous allons relater ici. Depuis plus de deux siècles, la confrérie des peintres avait, dans la cathédrale, un autel dédié à saint Luc, mais nous ignorons si elle y possédait des reliques de cet évangéliste.

Néanmoins, en 1754, elle reçut du père Jean Delvigne de la compagnie de Jésus, des reliques que ce religieux avait obtenues du rév. père Jean Stilting, un des savants Bollandistes, qui lui-même les avait reçues d'un patricien de Venise. Les fêtes que la confrérie organisa à ce sujet durent être bien belles, et le rév. père Delvigne écrivit une notice sur l'origine et l'authenticité du précieux don qu'il venait de faire. Cette notice fut déposée aux archives de Saint-Luc.

L'année 1854 nous ramène donc l'anniversaire de la réorganisation de la confrérie de Saint-Luc, et nous appelons l'attention de nos concitoyens sur une date aussi importante dans les annales de notre ville ; nous espérons que les fêtes qu'ils organiseront à ce sujet seront dignes d'une institution dont nous pouvons et devons être fiers. En effet, s'il est vrai qu'Anvers doit sa prospérité à son commerce, elle doit à la confrérie de Saint-Luc, sa grandeur, sa gloire sans rivale.

Depuis quatre siècles elle a le monopole des arts; depuis quatre siècles elle se trouve à la tête du mouvement artistique, et pendant que des écoles de peinture, plus jeunes que la sienne, l'école italienne, l'école espagnole, sont éteintes depuis longtemps, la sienne existe encore, pleine de vie, entourée d'autant de gloire que jamais.

Le jubilé de 1854 procurera à nos artistes une belle occasion pour prouver leur gratitude envers une institution à laquelle ils doivent une grande partie de leurs connaissances. Peintres, sculpteurs, poëtes, compositeurs, musiciens, qui jadis faisaient tous partie de la confrérie de Saint-Luc, doivent rivaliser de zèle pour prouver que notre cité n'a pas dégénéré, mais qu'elle est encore, comme au xve siècle, la ville chérie des arts. Nous espérons que la régence se joindra à eux pour fêter dignement l'anniversaire de la réorganisation d'une institution qui a été pour notre ville une source de gloire, de prospérité et de bonheur.

Planches. — A cette 19e feuille se trouve annexé un dessin intitulé *la Mort du Brigand*, d'après Eugène Delacroix ; à la 20e est jointe une très-jolie planche de Madou et Fourmois : *Les jeunes gens d'aujourd'hui.*

TH FOURMOIS

PLAGE DE SCHEVENINGEN.

DE L'ART INDUSTRIEL(*)

ET DES MOYENS DE L'ENCOURAGER EN BELGIQUE.

Il se forme en ce moment dans la plupart des capitales de l'Europe des écoles et des associations pour le développement de l'art appliqué à l'industrie. Le mouvement du *Palais de Cristal* où l'éclat d'infériorité des objets d'art provenant de toutes les contrées de la terre, comparés aux objets français, a frappé tous les yeux. Mais ce qui a touché le plus sensiblement les producteurs étrangers, c'est la préférence qui s'est portée pendant les jours de vente sur les produits de l'art parisien.

Chacun s'est mis dès lors à songer aux moyens d'introduire dans sa contrée le culte de l'esthétique, comme, au temps de Louis XV on avait couru après la *ligne de beauté*.

Londres a fondé un *Musée spécial* à cet effet, et la société d'Encouragement de Paris, désirant ne pas se laisser dépasser, y a répondu par la création d'un *Comité spécial;* la Belgique s'efforce en ce moment d'établir deux institutions en concurrence pour l'encouragement et la propagation de l'*art industriel*, l'une au Musée national, l'autre par souscriptions.

Tous ces efforts dénotent l'existence d'un besoin généralement senti; mais personne n'a songé au véritable, à l'unique moyen de *développer et d'encourager* le goût des arts, appliqués à l'ornementation et à la décoration des produits industriels.

Personne n'a pris la peine de remonter aux causes qui ont donné le sceptre du goût à la France.

L'opinion qui a dominé jusqu'ici, c'est que le goût serait un fruit de terroir des rives de la Seine. Les plus éloquents nous disent sérieusement : « Le goût est dans l'air, dans » le soleil, dans le vin, dans le climat, dans l'esprit fran- » çais : rien ne saurait l'en faire sortir; » mais ils ne disent pas comment et pourquoi il y est entré, car il n'y est point né ; mais ces messieurs ignorent peut-être les pérégrinations et les incarnations diverses de l'art et du goût; nous allons leur en faire connaître l'itinéraire abrégé, d'après l'écrivain que l'*Assemblée nationale* avait choisi pour rendre compte de l'exposition universelle.

« Le goût, parti de l'Inde, où il a laissé d'admirables traditions, a longtemps séjourné en Grèce, puis à Rome, puis à Byzance, d'où il est passé, avec les Maures, chez les Espagnols, qui l'ont transporté à Naples, dans les corbeilles de noces de leurs infantes; de Naples, il a gagné Florence et Venise, pour venir s'abattre sur Paris à la voix de François Ier, avec les grands artistes qu'il a eu le talent d'attirer à sa cour. »

Le goût n'est à nos yeux que l'indice d'une civilisation avancée et d'une paix prolongée.

La première preuve que le goût n'est pas inné chez les Français, c'est qu'il fut un temps où il y avait moins de goût en France qu'en Turquie, qu'en Perse et qu'en Chine.

La seconde preuve qui ne tardera pas à surgir, c'est que l'Angleterre, en imitant François Ier, va nous montrer que le goût est une plante cosmopolite qui pousse, comme beaucoup d'autres choses, là où l'on sème des guinées. Déjà une foule d'excellents artistes ont passé la Manche, pour aller planter quelques rameaux du goût français sur les principaux fabricats de la Grande-Bretagne.

Il y a même danger pour la France de voir pâlir sa brillante école d'esthétique, dès que les autres pays assureront franchement aux artistes la possession exclusive de leurs œuvres de toute nature, sans distinction ni catégories, contre les écumeurs de l'art appelés *surmouleurs, surfondeurs*, *surestampeurs* et *surcalqueurs* qui pullulent en Suisse, en Prusse et en Belgique.

La France, en assurant mieux que les autres pays la propriété des œuvres d'art et d'esprit, devait attirer les artistes de toutes contrées : voilà pourquoi vous trouvez, en compulsant le livre d'or de la France artistique, autant de noms allemands, belges, polonais, italiens et même anglais que de noms français.

Pour qui travailleraient, en effet, les artistes industriels des contrées stérilisées par la libre déprédation? Quel fabricant achèterait leurs modèles, quand il peut butiner sans frais sur les chefs-d'œuvre du monde entier, en vertu du droit d'aubaine conservé à son profit?

On ne peut répondre qu'une chose : c'est qu'on n'avait pas envisagé ce côté de la question; mais tout en convenant de cela, on s'obstinera à n'employer que les vieux, coûteux et impuissants moyens des primes, des médailles et des récompenses honorifiques, au lieu d'aller droit au but en garantissant les artistes contre le plagiat et en sévissant contre les plagiaires.

On nous dira peut-être qu'il existe quelques rudiments de protection dans nos codes, mais ils sont insuffisants et pour des cas particuliers; il faudrait les généraliser, les consolider et les étendre à la totalité des œuvres de *l'esprit et de l'art*.

Ce n'est ni par des souscriptions, ni par des tombolas, ni par des expositions qu'on réussira, tant que les artistes seront exposés à se voir dérober les modèles qu'ils auront la simplicité d'y porter.

Nous nous bornerons à poser quelques questions avec leurs réponses aux promoteurs de l'art industriel en Belgique :

1° Pourquoi la France a-t-elle du goût? Parce que les Français ont la propriété des œuvres qu'ils créent, qu'ils vendent et qu'on leur achète.

2° Pourquoi les Anglais, les Allemands, les Espagnols, etc., ont-ils moins de goût? — Parce que tous ces peuples n'ont pas la propriété de leurs dessins, modèles, ornements et autres produits de leur création artistique, qu'ils ne peuvent exhiber sans qu'on les en dépouille impunément.

3° Pourquoi l'Allemagne, l'Italie, la Belgique et même l'Angleterre, qui possèdent autant d'artistes distingués que la France, ont-elles si peu cultivé l'art industriel? — Parce que leurs artistes n'ont aucun intérêt, aucun avantage, aucun honneur même à s'appliquer à la recherche des belles formes, des gracieux agencements et des meilleures combinaisons de couleurs.

4° Comment faire pour les engager à travailler pour

(*) Nous trouvons dans l'*Emancipation* l'article suivant sur l'*Art Industriel* et sur les efforts qu'on tente dans plusieurs pays pour disputer à la France le sceptre de bon goût. — Nos lecteurs reconnaîtront, ainsi que nous, à sa façon de frapper juste et ferme au cœur de la question, l'auteur de cet article, qui ne peut être que M. Jobard.

l'industrie? — Il faut faire ce qu'a toujours fait la France, leur donner la propriété des œuvres de leurs créations, combinaisons et applications diverses; leur permettre de les mouler, graver, estamper, imprimer et vendre exclusivement à leur profit, ou d'en transmettre la propriété à leurs héritiers.

L'Angleterre s'est décidée depuis peu à vendre pour *trois ans* seulement des priviléges de cette nature aux artistes industriels; l'Autriche les admet depuis quelque temps à prendre propriété de leurs œuvres par le dépôt; la Prusse s'occupe d'un projet analogue; la Belgique a eu un instant l'idée d'entrer dans cette voie, une commission a même été nommée, mais on ne l'a pas convoquée.

Qu'est-il résulté de ces tentatives? C'est que le goût de la forme a fait quelques progrès en Angleterre, en Autriche et même en Russie, et qu'il n'a pas fait un pas en Prusse, en Espagne, en Belgique. Tous les encouragements honorifiques, tous les appels à la vanité ou à la nationalité des artistes, ne feront pas en cent ans ce que ferait en un anune bonne loi sur la propriété des *modèles*, *dessins, tissus et marques de fabrique*.

Nous avons aujourd'hui des artistes qui travaillent pour la France, qui vont vendre leurs modèles en France, parce qu'on les leur commande ou qu'ils trouvent acheteur, mais ils ont le déboire de les voir contrefaits et souvent défigurés sous leurs yeux, dans leur propre pays, à défaut d'un bout de loi. Croyez-vous que ces artistes ne désirent pas vivement l'abolition de la contrefaçon des œuvres *d'art et d'esprit* entre toutes les nations civilisées?

C'est qu'alors ce serait un bel et profitable état que l'état d'homme de génie, d'homme de goût et d'artiste; la Belgique en verrait surgir un plus grand nombre peut-être que les autres pays, et vous n'auriez plus besoin de leur tendre la maigre amorce de vos expositions où ils n'ont d'autre certitude que celle d'être dépouillés du fruit de leurs veilles par les frelons de l'industrie, que la loi semble protéger avec plus de sollicitude que les inventeurs mêmes.

Voilà l'état exact et véridique de la question; nous défions qu'on le conteste autrement que par des sophismes et un échafaudage d'hypothèses sans portée. Ce ne sont pas les rhéteurs mais les artistes que nous invoquons et provoquons à faire connaître si nous avons frappé juste.

Savez-vous quand le temps sera venu de former des associations d'encouragement pour l'art industriel? C'est quand vous aurez obtenu une loi qui le protége; sans cela, vous bâtissez sur le sable.

C'est alors que l'association sera nécessaire pour faire exécuter cette loi, pour traquer les plagiaires, les dénoncer à l'opinion et les attraire devant les tribunaux, comme le fait la société des gens de lettres français contre les contrefacteurs littéraires.

Voilà comment nous comprenons le côté utile et pratique d'une association artistique en Belgique; sa première œuvre doit être de provoquer et d'obtenir une bonne loi protectrice des œuvres du génie; la seconde d'organiser des moyens de répression contre les pillards: c'est cela et rien de plus que désirent les artistes; que l'association le leur fasse obtenir, ils trouveront le reste en eux-mêmes.

UN ANCIEN ARTISTE.

EXPOSITION ET CONCOURS

Ouverts par l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique, sous le patronage du Roi.

« L'Association se propose, comme but, de stimuler le génie de la création artistique dans ses rapports avec les applications industrielles; de contribuer à répandre l'étude et le sentiment du beau dans la production des objets d'industrie qui empruntent à la forme une partie de leur valeur; de faciliter et d'encourager les efforts individuels des artistes industriels et des artisans pour la conception et l'exécution d'œuvres originales et de bon goût. » (Art. 1er des statuts de l'Association.)

Article premier. Il sera ouvert à Bruxelles, le 1er septembre 1853, une Exposition de dessins, modèles, procédés, appareils et produits se rattachant aux arts industriels.

La durée de l'Exposition est fixée à un mois.

Art. 2. Seront admis à cette Exposition les objets dont la désignation suit :

DESSINS ET MODÈLES.

1° Dessins ou modèles d'architecture, projets d'ornementation et de décoration pour les extérieurs et pour les intérieurs des édifices publics, églises, chapelles, lieux de réunion, gares de chemins de fer, salles de spectacle, etc., et pour les habitations particulières;

2° Dessins ou modèles d'objets entrant dans la composition et l'exécution des travaux d'architecture, tels que chapiteaux, corniches, cariatides, statues ou groupes décoratifs, moulures de toute espèce, consoles, cheminées, portes, balcons, escaliers, etc.;

3° Dessins ou modèles d'autels, tabernacles, chaires de vérité, stalles, confessionnaux, prie-Dieu et autres objets garnissant les édifices sacrés;

4° Dessins et modèles de meubles, parquets, cadres et autres articles de menuiserie et d'ébenisterie entrant dans l'ameublement des appartements;

5° Dessins ou modèles pour tous autres ouvrages en bois ou dans lesquels le bois domine, comme pour la carrosserie, la fabrication des instruments de musique, etc.;

6° Dessins ou modèles relatifs à l'emploi des fers, fontes de fer, zinc, cuivre et autres métaux ou alliages pour les usages, pour l'ornementation ou la décoration; par exemple, pour foyers, poêles, fourneaux, lustres, candélabres, lampes, grilles de clôture, vases, fontaines, ornements et boutons de porte, embrasses, patères et tous autres objets de serrurerie et de quincaillerie;

7° Dessins ou modèles pour incrustations en bois, métal, ivoire, etc., à l'usage de l'armurerie, de la tablletterie, etc.;

8° Dessins ou modèles se rapportant à l'art du joaillier, de l'orfévre, du bijoutier, du ciseleur (or, argent, cuivre, bronze, acier, etc.) et du lapidaire;

9° Dessins ou modèles pour la verrerie, la gobeleterie et la cristallerie moulée ou taillée. Dessins ou modèles pour articles en porcelaine, faïence, grès, poterie et terres diverses;

10° Dessins ou modèles pour l'emploi des marbres, albâtre, porphyre, pierres naturelles ou artificielles, stucs, etc., par exemple, pour cheminées, vases, piédestaux, pavements, etc.;

11° Dessins pour dentelles, broderies, tapis, toiles peintes et étoffes de tout genre, châles, rubannerie, passementerie, toiles cirées, papiers peints, etc.;

12° Dessins pour reliures, papiers de fantaisie, typographie ornée, imagerie, et tous autres dessins ou modèles se rapportant à l'application de l'art à un but industriel, et non spécifiés ci-dessus.

N. B. Les modèles pourront être en plâtre, bois, pierre, cire, terre cuite, métal, carton-pierre ou en toute autre matière ou composition, selon le cas.

PROCÉDÉS ET APPAREILS.

Procédés et appareils nouveaux ou perfectionnés, relatifs à l'application de l'art à l'industrie, et résultats démontrant le mérite de ces procédés ou les effets de ces appareils.

Sont compris, notamment, dans cette section, les procédés ou appareils, ainsi que leurs résultats ou effets, pour la sculpture, la gravure en relief, la gravure typographique, la gravure numismatique, l'émaillage, l'incrustation, la ciselure, le niellage, la composition et la fabrication de mosaïques, l'impression lithographique en couleur, l'application ou la reproduction de dessins en or, argent, etc., sur métaux, verre, cuir, etc., etc., la galvanoplastie, la photographie, le transport des anciennes gravures, le rentoilage, l'ornementation, la décoration, le moulage à la mécanique, etc.

PRODUITS.

Tous produits achevés, appartenant à l'une des catégories ci-dessus, EXPOSÉS COMME SPÉCIMENS, à raison de leur *mérite artistique* dans la pensée, dans la forme ou dans l'exécution, quelle que soit la matière ou la nature de ces produits, et quel que soit le procédé de travail, manuel ou mécanique, au moyen duquel ils aient été obtenus.

Dans cette section sont comprises aussi les peintures sur verre, sur porcelaine, sur faïence, sur objets de tabletterie et laque, sur tissus transparents; les enluminures en général; les gravures en camées et en pierres fines.

Sont rangés également dans cette section les recueils d'ornements et d'ouvrages relatifs à la décoration.

ART. 3. Une commission spéciale statuera sur l'admission des objets.

ART. 4. Des récompenses seront accordées aux exposants dont les œuvres présenteront le plus de mérite.

En ce qui concerne les dessins ou modèles, on n'aura égard à la supériorité comme goût, invention, composition ou exécution, que pour autant que les objets puissent être appliqués par l'industrie.

Les dessins, modèles ou produits se rapportant à des emplois usuels seront placés sur la même ligne, pour les récompenses, que ceux destinés à des usages de luxe.

Quant aux appareils ou procédés nouveaux ou perfectionnés, on s'attachera particulièrement à ceux qui réuniront le mérite de l'invention à l'utilité et à l'économie.

La distribution des récompenses aura lieu publiquement.

ART. 5. L'Association se réserve de faire des acquisitions parmi les dessins, modèles ou produits exposés, spécialement pour les collections permanentes qu'elle a l'intention d'organiser.

ART. 6. Les personnes qui se proposent de prendre part à l'Exposition doivent en donner avis, avant le 1er juillet, au secrétariat du comité de l'Association, rue Saint-Lazare, 55, hors de la porte de Cologne, à Bruxelles. (*Lettres affranchies.*)

Elles feront connaître la nature et l'espèce d'objets qu'elles désirent exposer et l'emplacement dont elles ont besoin à cet effet, en longueur, largeur ou hauteur.

ART. 7. Les objets devront être remis, du 15 au 20 août, au siége de l'Exposition, rue du Grand-Hospice (local de la section professionnelle de l'Athénée).

ART. 8. Les exposants sont tenus de joindre à leur envoi la désignation de leurs nom, prénoms et adresse, plus une déclaration constatant s'ils exposent en qualité d'auteurs, de fabricants ou de propriétaires; dans ces deux derniers cas, ils sont priés, autant que leurs convenances personnelles le leur permettent, de faire connaître les noms des auteurs des objets exposés. Ils doivent transmettre en même temps une note indiquant les termes dans lesquels ils désirent que les articles soient décrits au catalogue; cette note pourra contenir également l'énonciation du prix des objets, avec la mention si ces prix sont destinés à être rendus publics ou non.

ART. 9. Les frais de transport des objets et de leur renvoi sont à la charge des exposants. Toutefois, pour les expéditions qui seront faites par le chemin de fer de l'État, le transport aura lieu gratuitement, aller et retour.

Tous les soins possibles seront pris pour la garde et l'entretien des objets; cependant l'Association n'entend assumer aucune responsabilité quant aux pertes ou dommages.

CONCOURS SPÉCIAUX.

ART. 10. Il sera ouvert des concours spéciaux pour les objets dont la désignation suit :

1° DESSINS POUR DENTELLES.

A. Dessin pour dentelles de 12 centimètres de hauteur;

B. Dessin pour volants de 50 centimètres de hauteur;

C. Dessin pour mouchoir.

Les concurrents peuvent à leur choix fournir des dessins pour application de Bruxelles, pour dentelles-valenciennes, pour dentelles-malines, ou pour dentelle noire de Grammont.

2° DESSIN POUR L'AMEUBLEMENT D'UNE SALLE A MANGER d'une longueur de 12 mètres, d'une largeur de 6 mètres et d'une hauteur de 5 mètres, comprenant :

A. Le dessin d'une table à coulisse;
B. Id. d'un buffet étagère;
C. Id. d'une chaise;
D. Id. de la cheminée;
E. Id. d'une porte à deux vantaux;
F. Id. d'une fenêtre.

Ces dessins seront faits à l'échelle de 10 centimètres pour mètre et doivent être exécutés comme s'ils étaient destinés à un ouvrier chargé de la confection des meubles.

3° MODÈLE EN RONDE BOSSE D'UN VASE ORNÉ, pouvant être reproduit en porcelaine, en marbre, en métal ou en carton-pierre; hauteur n'excédant pas un mètre.

4° CADRE EN BOIS, AVEC ORNEMENTS SCULPTÉS ; le cadre ne pourra être d'une dimension moindre de 50 centimètres de hauteur et de côté.

5° CISELURE D'ARME FOURBIE, ÉPÉE OU SABRE.

Dans chacun de ses concours, l'exposant dont l'œuvre serait jugée occuper le premier rang, et présenterait, d'ailleurs, un mérite distingué, recevra un diplôme et une somme de trois cents francs.

Des mentions honorables pourront être décernées pour les envois qui paraîtront mériter d'être distingués.

ART. 11. Pour être admis à prendre part aux concours spéciaux, il faudra être Belge de naissance, ou résider en Belgique depuis trois années consécutives.

ART. 12. Les objets faisant partie du concours resteront la propriété de leurs auteurs. Cependant les exposants pour ces concours seront tenus de permettre à l'Association de faire prendre un dessin de leurs objets, pour être conservé dans ses collections permanentes ou pour servir aux publications qu'elle pourrait entreprendre.

ART. 13. Les personnes qui se proposent de prendre part aux concours devront joindre aux envois leur nom sous pli cacheté.

Elles se conformeront, pour toutes les autres dispositions, aux mêmes règles que les autres exposants, sauf qu'elles sont tenues de faire connaître le prix des objets qu'elles destinent aux concours.

ART. 14. Les objets une fois exposés ne pourront être retirés avant la fin de l'Exposition.

Vente de la Galerie espagnole Standish.

Dans le courant du mois de mai ont eu lieu à Londres la vente d'une riche Galerie espagnole et celle de la célèbre collection connue sous le nom de *Collection Standisch*, provenant toutes les deux de la succession du feu roi Louis-Philippe. Cette vente on le conçoit sans peine, a offert au point de vue artistique, le plus grand intérêt aux amateurs.

La Galerie espagnole, bien qu'acquise des deniers personnels du feu Roi, avait été placée, sous son règne, dans les salles du palais du Louvre. Formée par les soins de MM. le baron Taylor et Dauzats, elle était devenue aujourd'hui la propriété privée de sa famille. On y remarquait plusieurs œuvres capitales des principaux maîtres des différentes écoles de l'Espagne, depuis Pedro de Cordova, qui vivait dès 1520, Moralès, Navaretto, Joannes Vicente, Luiz de Vargas, peintres du seizième siècle, jusqu'à Goya, mort seulement il y a quelques années.

Parmi les ouvrages du plus rare mérite qui se remarquaient dans cette collection, on doit citer deux tableaux de Velasquez et de Murillo (la *Crèche* et la *Vierge aux Anges*), qui n'avaient pas cessé d'être la propriété de la famille d'Aguilar, jusqu'à l'époque où le mandataire du roi Louis-Philippe en fit l'acquisition.

Les toiles de Murillo étaient nombreuses et avaient été choisies parmi les plus célèbres, telles que l'*Échelle de Jacob*, le *portrait d'Andréas de Andrada*, la *Madeleine*, le *Saint-Rodrigue martyr*, le *portrait de Murillo* par lui-même. On distinguait encore six tableaux de Zurbaran, ayant appartenu à la Chartreuse de Xérès, et qui avaient en Espagne une telle réputation que leur acquisition y causa une agitation qui retentit jusqu'à la tribune des Cortès.

La *Crèche* de Velasquez est un des rares tableaux de ce maître, qui faisait surtout des portraits ; celui du *comte-duc d'Olivarès*, qui fut la source de sa faveur et de sa fortune, et le propre *portrait du peintre par lui-même* sont des œuvres de premier ordre. On en peut dire autant du *Jésus au mont des Oliviers*, d'Orante, de la *Madeleine*, et de l'*Ane de Balaam*, d'Alonzo Cano.

Comme on le voit d'après ce qui précède et surtout en lisant le catalogue, qui ne contient pas moins de 501 articles, cette collection peut être signalée comme l'une des plus remarquables qui existent. La vente a eu lieu, à Londres, par les soins de MM. Christie et Manson, dans leur galerie de King-Street, les 6, 7, 13, 14, 20 et 21 mai.

La collection connue sous le nom de Collection *Standisch* se composait de tableaux déjà connus et très-estimés en Angleterre. Ils appartenaient en majorité aux écoles espagnoles ; mais on en comptait également un grand nombre des écoles flamande, allemande et hollandaise, ainsi que des principaux maîtres d'Italie.

On se rappelle que M. Franck Hall Standisch l'avait léguée, ainsi que sa bibliothèque, au roi Louis-Philippe, qui les avait réunis dans une suite de salles disposées à cet effet dans le musée du Louvre. M. le duc d'Aumale se rendit en 1850 acquéreur de la bibliothèque; les circonstances n'ont pas permis qu'il en fût de même pour la collection de tableaux, et elle a donc été vendue à Londres, comme la précédente, les 27 et 28 mai.

Voici quelques-uns des prix auxquels cette riche collection a été vendue.

La Sainte Vierge et l'Enfant Jésus, tableau de Murillo, connu en Espagne sous le nom de la Vierge à la ceinture, a été vendu 38,750 fr.; Jésus-Christ et Saint-Jean-Baptiste au bord du Jourdain, du même, 16,500 fr.; Saint-Joseph et l'Enfant Jésus, du même, 3,873 fr.; Saint-Jean précurseur, id., 2,225 fr.; Portrait de Philippe IV, roi d'Espagne, par Velasquez, 6,250 fr.; Portrait de la fille de Greco, par Theotocopuli, 3,325 fr.; Saint-François avec les stigmates, par Zurbaran, 6,625 fr.; la Vierge de la Merci avec un chartreux et un cardinal à ses pieds, du même, 1,575 fr.; le Martyre de saint Julien, du même, 1,750 fr.; la Sainte-Vierge et l'Enfant Jésus, par Alonso Cano, 5,250 fr.; Noble Vénitien, peint sur bois par Sébastien del Piombo, 4,375 fr.; Descente de la Croix, par le même, 1,250 fr.; Portrait de Greco, par Theotocopuli, 1,025 fr.; Portrait du prince Albert d'Autriche, par Antonio Moro, 750 fr.; Portrait de Carducho, peint par lui-même, 800 fr.; Portrait d'un gentilhomme de la cour de Philippe III, par Pantoja de la Cruz, 875 fr., etc. » Un paysage, avec des personnages de la Comédie-Italienne, par Watteau, 18,500 fr.; un Intérieur de cuisine, par Sneyders, 2,100 fr.; l'Enfant Jésus endormi sur les genoux de saint Joseph, par Murillo, 10,050 fr.; le Christ après la flagellation, du même, 5,420 fr.; Saint-Jean l'évangéliste, du même, 2,900 fr.; la Trinité, du même, 2,550 fr.; la Partie de trictrac, par Téniers, 1,495 fr.; Intérieur de corps de garde, du même, 1,050 fr.; la Vierge soutenant la tête de Jésus, par Luis de Moralès, 1,364 fr.; Paysage, par Moucheron, figures par Lingelback, 1,208 fr.; Saint-François portant sa croix, par Zurbaran, 950 fr., etc.

Portrait en pied de l'infant don Balthazar Carlos, fils de Philippe IV, par Velasquez, 42,000 fr.; acheté par le marquis de Hertford; Apparition des anges aux bergers, du même, 9,975 fr.; la Parabole de l'enfant prodigue, en quatre petits tableaux, par Murillo, 3,985 fr.. Portrait en buste de Murillo, 8,662 fr.; Portrait en buste d'Ignace de Loyola, par Zurbaran, 1,022 fr.; quatre dessus de porte représentant la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la Musique, autrefois placés au château de Bellevue, par Barle Vanloo, 6,050 fr.

Artiste anglais : Intérieur du temple d'Efen, par Roberts, 9,450 fr.; Église de Sainte-Hélène à Béthléem (1840), du même, 12,075 fr.; Intérieur de la mosquée de Cordoue, du même, 7,875 fr.; Autel de la cathédrale de Séville, du même, 7,875 fr.; Portrait en buste d'un enfant (esquisse), par sir Thomas Lawrence, 1,496 fr ; Site d'Angleterre, par Morland, 2,065 fr.

Le portrait en pied de Franck-Hall Standisch en costume espagnol, peint par Gutièrres, avait été retiré par la famille d'Orléans. On sait que M. le duc d'Aumale a acquis, en 1850, la belle bibliothèque qui faisait partie du legs de l'honorable M. Standisch.

Dessin. — *La Mort du Brigand*, dessin de Puttaert d'après Eugène Delacroix.

Gravé par De Backer.

Imp., 10, Passage du Prince.

LE GRAND CHIEN DU MONT SAINT-BERNARD,

Offert par la Reine Victoria à la Société Zoologique de Londres.

MONUMENT AU CONGRÈS NATIONAL.

Rapport fait par M. de Haerne, au nom de la section centrale chargée de l'examen du projet de loi relatif à l'achèvement du monument à ériger en commémoration du Congrès national.

Lorsque la Belgique, après avoir conquis la liberté et l'indépendance, eut donné des preuves de son attachement à l'ordre, elle commanda le respect de l'Europe, et les sympathies qu'elle sut éveiller partout, réagirent sur elle et consolidèrent puissamment l'œuvre laborieuse et providentielle de sa nationalité.

Ce fut alors que surgit naturellement et comme d'elle-même l'idée d'ériger un monument à ceux qui avaient jeté les fondements de l'édifice national.

Avant cette époque, reconnue en droit, la Belgique semblait en fait devoir subir de nouvelles épreuves pour assurer son avenir et pour avoir en elle-même cette confiance qui devait se traduire par une création monumentale respectée chez elle et à l'étranger.

Si la pensée d'élever une colonne au Congrès national ne se produisit que tardivement, cela tient au caractère de la nation. Cette pensée n'en fut pas moins heureuse, et la section centrale s'y associe à l'unanimité ; elle comprend que s'il est une œuvre qui mérite d'être exposée aux yeux de tout le monde, sous une forme reconnue de tous les peuples civilisés, c'est celle qui fait la base même de notre existence politique.

La section centrale, sans s'arrêter à certaines irrégularités signalées par quelques membres, s'est attachée à l'idée du fond, qui est toute patriotique.

A peine la Belgique avait-elle inauguré le monument du Congrès comme une digue contre le flot révolutionnaire qui semblait devoir tout envahir, qu'un inappréciable malheur la plongea dans un deuil universel. Elle venait de perdre une Reine dont le monde fait l'éloge et que personne ne croit jamais avoir assez louée : fille, femme de Roi, mère de Princes éminents qui font l'honneur et l'espoir de la patrie, elle était, aux yeux de la nation tout entière, le génie tutélaire de la Belgique. Descendante de Marie-Thérèse et de Blanche de Castille dont elle rappelait, à plusieurs égards, les hautes qualités, elle passa en faisant le bien et sans que personne osât dire du mal d'elle, et fut élevée si haut dans l'estime, l'admiration et l'amour du peuple, qu'elle rehaussait par ses vertus l'éclat de la royauté ; associant ses destinées à celles de son auguste époux, elle était visiblement une de ces princesses accomplies que le Ciel suscite pour veiller sur le berceau des peuples, et qui, par l'exemple qu'elles donnent à leurs enfants, leur procurent des alliances dignes d'elles.

Fondatrice d'une dynastie qui devait couronner l'œuvre du Congrès national, la Reine Louise-Marie, en mourant, attira vers elle et absorba, en quelque sorte en sa personne, le sentiment patriotique qui avait présidé à l'érection de la colonne de la Constitution. L'affection domina la pensée politique, et l'on n'entendit parler que de monuments à élever à sa mémoire. Chaque ville voulait avoir le sien : c'étaient des églises, des hospices, des statues, des symboles de ses vertus, par lesquels on semblait vouloir la faire revivre, la retenir partout.

Enfin, le gouvernement sentit le besoin de régulariser cet élan national; il proposa l'érection d'une église monumentale en mémoire de la meilleure des Reines.

Cependant le projet d'ériger un monument au Congrès national ne pouvait être abandonné ; il conservait toute sa valeur politique pour la nation, pour l'étranger, pour la postérité. Il était toujours l'expression d'un hommage que la Belgique devait à ceux qui avaient fondé sa nationalité et qui avaient décrété sa belle Constitution.

A partir de cette époque, les deux projets de monuments parurent se rattacher à une même pensée patriotique et devoir s'exécuter simultanément.

C'est ce que la section centrale a reconnu à l'unanimité.

Elle s'est livrée ensuite à une discussion sur le meilleur système d'encouragement à donner aux arts par la construction des monuments. Les chefs-d'œuvre d'architecture, de sculpture, de peinture ont été dans tous les temps le signe caractéristique des règnes célèbres, des époques glorieuses. Les monuments ne sont pas seulement destinés à rappeler les grands événements de l'histoire, et à peuplier, dans une langue comprise du vulgaire, les plus nobles sentiments qui rehaussent le caractère national, mais ils servent encore à encourager les arts, à faire éclore le génie, et à produire une foule de grands hommes qui doivent illustrer la nation et la faire respecter au dehors. Mais on comprend que le gouvernement ne peut faire à lui seul les frais de cette partie essentielle de la gloire nationale. Afin de remplacer les ressources que la société avait autrefois à sa disposition pour faire fleurir les artistes, on n'a rien trouvé de meilleur de nos jours que les souscriptions. Dans les pays tels que l'Angleterre, où, grâce aux mœurs constitutionnelles, l'esprit d'entreprise est largement développé, où l'on est habitué à compter plus sur l'association que sur le gouvernement, les souscriptions produisent des merveilles; elles se font pour toutes les bonnes choses, mais surtout pour l'encouragement des arts et des sciences, pour l'érection de monuments. Chacun se fait gloire d'y prendre part ; une noble et patriotique émulation, secondée par la publicité, produit les plus heureux effets, et l'action du gouvernement se borne à stimuler les efforts des particuliers. On doit avouer que la Belgique, quoique très-attachée à ses institutions, ne les a pas encore pratiquées assez longtemps pour en faire une assez large application à ce qu'exige, en matière d'arts, la gloire nationale. Néanmoins les chiffres des souscriptions pour le monument commémoratif du Congrès national, et surtout pour celui de la Reine, que nous reproduisons plus bas, dénotent un progrès remarquable et qui promet d'heureux résultats dans l'avenir. On a fait remarquer avec raison que la coïncidence des deux souscriptions a dû produire une certaine confusion qui a entravé l'élan, surtout parce que, dès le principe, on a compté, pour les deux monuments, sur l'intervention de l'Etat.

Sans vouloir trancher la question des monuments au point de vue de l'art, la section centrale s'est occupée de certains aperçus généraux relatifs à la colonne à ériger au Congrès national.

La colonne est un monument consacré par le génie de l'antiquité ; elle a pour but de porter dans les airs et de faire briller au loin l'objet de la vénération publique. Elle perpétue en outre, par l'inscription sur le marbre et sur le bronze, l'expression des faits qu'elle doit transmettre à la postérité.

Pénétré de cette pensée, un membre a proposé de retracer sur le monument les noms des membres du Congrès avec le texte de la Constitution, et de le surmonter de la statue du Roi Léopold Ier. Un autre membre a adhéré à cette proposition. Dans leur opinion, le monument élevé au Congrès doit être un triple hommage rendu à notre Assemblée constituante et à ses deux plus grandes œuvres, la Constitution et la dynastie. Élu par le Congrès, le Roi Léopold a consolidé la Loi fondamentale ; son nom est inséparable de tout ce qui se rattache à la nationalité et à la liberté belges, dont il est la principale sauvegarde. La nation belge, rebelle à la flatterie, mais prompte à la reconnaissance, ont ajouté ces membres, contemplerait volontiers et non sans fierté, au haut de la colonne, l'image d'un prince juste, prudent et généreux, qui a couronné l'œuvre du Congrès. Une figure allégorique quelconque, remplaçant la statue du Roi, ne répondrait pas au sentiment populaire et laisserait incomplet le monument à élever au Congrès.

L'idée d'inscrire sur le monument les noms des membres du Congrès et le texte de la Constitution a été adoptée par la section centrale.

Après cette discussion générale, la section centrale s'est occupée de l'examen des observations de détail consignées dans les rapports des sections particulières.

Ces observations concernent surtout l'exécution et la partie matérielle des deux monuments.

La section centrale, d'après le désir exprimé par la plupart des sections, a demandé au gouvernement les devis exacts et détaillés, ainsi que les comptes des dépenses déjà effectuées en ce qui concerne la colonne du Congrès et l'église monumentale de Laeken.

Avant de connaître la charge qui en résultera pour l'Etat, il importait de connaître exactement les sommes disponibles pour ces deux objets.

D'après les explications qui se trouvent consignées dans l'exposé des motifs du projet de loi et aux annexes, le devis de la colonne monte . à . . . . . fr. 600,000,00

Il reste disponible sur le montant des souscriptions une somme de 81,913,41

Reste. 518,086,59

soit 518,000 francs à répartir sur cinq exercices.

Votre section centrale, messieurs, admet à l'unanimité le projet du gouvernement, et elle vous propose, également à l'unanimité, d'annexer l'autre, en les comprenant dans un même projet de loi, les deux monuments dont nous avons parlé.

La section centrale a pensé que la simultanéité des constructions monumentales est toute naturelle et qu'elle est parfaitement conforme au sentiment national. Quelques membres en ont même fait une condition de leur vote.

C'est pourquoi, après avoir examiné les plans, devis et comptes relatifs au monument à ériger en mémoire du Congrès, la section centrale s'est livrée à une étude semblable en ce qui concerne le monument commémoratif de la Reine.

Un membre avait mis en avant la connexité, dès le début de la discussion, et avait proposé de voter pour le monument de la Reine une somme de 300,000 fr.

Un autre avait demandé qu'on votât la somme nécessaire à cette construction, qui, selon lui, devait être supérieure à 300,000 fr.

La section centrale entra dans cette vue, et après avoir examiné les pièces fournies par le ministère, elle trouva qu'il y avait lieu de proposer une somme de 450,000 fr.

La dépense pour le monument de la Reine est portée, d'après le devis officiel, à. . . . . fr. 1,100,000 00

Les souscriptions montent à la somme de. . . 462,699 92

En décomptant de ce chiffre les intérêts que doit produire la partie non employée du capital, il reste à suppléer la somme de. 450,000 00

que la section centrale propose de répartir comme celle qui est relative au monument du Congrès sur cinq exercices.

La somme totale pour les deux œuvres d'art s'élève à 968,000 fr, à répartir sur cinq exercices.

Cette dépense, messieurs, n'a pas paru trop grande à votre section centrale, vu le but élevé qu'on s'est proposé d'atteindre par l'érection des deux monuments. Certes, les principes de la Constitution, la vénération pour la Reine Louise-Marie, sont profondément gravés dans le cœur des Belges ; et l'on peut dire que c'est là le premier et le plus noble hommage qu'un peuple puisse rendre à une Assemblée qui l'a constitué, et à une Reine qui a si puissamment contribué à consolider l'œuvre immortelle de cette Assemblée. Mais la consécration publique de ces sentiments est une dette nationale, un tribut que la nation se doit à elle-même, aux autres peuples et à la postérité, plus encore qu'à ceux dont le souvenir ne s'effacera jamais de sa mémoire.

Le rapporteur, D. DE HAERNE. — Le président, VEYDT.

ANNEXES.

État des souscriptions pour le monument à ériger en mémoire du Congrès.

Produit des souscriptions. . . . . fr.			152,855 89
Crédit voté au budget de 1851, 5,000 fr. dont il faut déduire 1,550 fr. restés sans emploi à la clôture de l'exercice			3,450 00
Id. au budget de 1852.			25,000 00
			181,305 89
Sur cette somme il a été dépensé :			
1° Pour la pose de la première pierre et la cérémonie d'inauguration	25,659 36		
2° Pour la mise au concours du plan du monument.	4,007 75		
3° Pour travaux de construction .	39,295 28		
4° Pour 125 exemplaires reliés de l'*Histoire du Congrès*	2,727 00		
		71,689 39	
5° Pour publication de la *Constitution* illustrée :			
a. Dépenses payées jusqu'à ce jour	11,891 09		
b. Dépenses à payer. . . .	15,812 00		
		27,703 09	
Total des dépenses faites			99,392 18
Reste disponible. . . . . fr.			81,913 41

Etat de la dépense et des souscriptions pour le monument à ériger en mémoire de la Reine.

Le devis proposé par la commission des monuments et approuvé par le gouvernement, porte la dépense à. . fr. 1,100,000 00

Souscriptions.

1° Souscriptions versées entre les mains du gouvernement	390,000 56	
Somme sur laquelle il a été prélevé, à titre de subside promis pour le monument de la Reine à ériger à Ostende, 10,000 fr., plus 11,250 fr. pour les frais de concours relatif au plan, et fr. 1,203 44 pour différentes petites dépenses ; ce qui donne un total de . .	22,453 44	
Reste en caisse	368,465 12	
2° Montant des souscriptions versées entre les mains de M. le curé de Laeken, avec intérêts	43,566 98	
3° Souscriptions recueillies par M. le bourgmestre de Laeken	8,948 08	
4° Subside versé par le conseil de fabrique.	150,000 00	
5° Subside auquel S. M. le Roi a fixé sa part d'intervention dans la dépense. . . .	150,000 00	
Total. . . . . fr.		637,500 00
Reste. . . . . fr.		462,699 92

LA PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE

RECONNUE ET PROTÉGÉE EN BELGIQUE.

Une question de propriété littéraire a été soulevée il y a quelques semaines devant les tribunaux belges et elle a été résolue de la manière la plus victorieuse. Nous nous sommes trop souvent occupé de cette question, nous l'avons soutenue avec trop d'ardeur, pour que nous ne citions pas textuellement l'arrêt très-bien motivé rendu en cause, arrêt qui consacre non-seulement un principe et un droit imprescriptibles selon nous, mais, bien plus, qui établit un précédent dont l'importance ne tardera pas à se faire sentir.

Racontons d'abord les faits :

Louis Hymans, auteur d'un *Hymne national belge* connu sous le nom de la *Nouvelle Brabançonne*, avait demandé au comte de Juvisy, directeur du Casino des Galeries Saint-Hubert à Bruxelles, de faire chanter son œuvre avec costume et mise en scène sur le théâtre de cet établissement.

Cette représentation ayant eu un succès considérable, Louis Hymans réclama, comme *droit d'auteur*, la somme de vingt francs par soirée.

Le comte de Juvisy répondit qu'il ne reconnaissait pas l'existence de *droits d'auteur* en Belgique ; cependant il offrit de payer une somme de dix francs par soirée à Louis Hymans, à la condition qu'ils seraient reçus non comme *droit*, mais comme *don*. Cette offre fut refusée.

Hymans fit notifier au comte de Juvisy défense de représenter son œuvre, et cette défense n'ayant point été respectée, il le fit assigner devant la justice de paix d'Ixelles en payement de 200 fr. de dommages-intérêts pour deux représentations.

Le demandeur, après avoir exposé en personne les faits de la cause, donna lecture de l'art. 4 de l'arrêté du Gouvernement provisoire, en date du 21 octobre 1830, sur lequel il fondait son action. Cet article est ainsi conçu :

« Toute composition dramatique d'un auteur belge ou étranger, » représentée pour la première fois sur un théâtre de la Belgique,

« ne pourra être représentée sur aucun théâtre public, dans toute « l'étendue du territoire belge, sans le consentement *formel et par « écrit de l'auteur*, sous peine de confiscation, à son profit, du produit « total des représentations. »

Le demandeur argumentait en outre de l'art. 1382 du Code civil.

Le défendeur, Me Gerhard, répondit :

1° Que si la loi exigeait un consentement *par écrit*, c'était comme formalité de preuve, et que l'aveu du demandeur d'avoir demandé lui-même de faire représenter son œuvre dispensait de produire des preuves ultérieures ;

2° Que Louis Hymans n'avait pas *déposé* son œuvre conformément au vœu de la loi du 25 janvier 1817 ; tout au moins, que ce dépôt n'ayant pas porté sur l'œuvre telle qu'elle a été chantée au Casino, pour lequel deux couplets nouveaux avaient été ajoutés à la *Nouvelle Brabançonne*, le demandeur n'était pas recevable à réclamer, de ce chef, des droits d'auteur ;

3° Enfin, que le demandeur n'était pas fondé à réclamer en justice la somme de 100 fr. par soirée, puisque, dans une lettre adressée au défendeur, il évaluait lui-même à 20 fr. les droits d'auteurs réclamés par lui.

Me Schuermans, pour le défendeur, déposa et développa les conclusions suivantes :

« En ce qui concerne les exceptions proposées par le défendeur :

1° Le défendeur oppose, en premier lieu, l'autorisation de représenter l'*Hymne national belge* au Casino des Galeries, accordée par le demandeur;

Attendu que, si le demandeur a reconnu spontanément avoir donné cette autorisation, il a déclaré néanmoins n'avoir pas abandonné au défendeur son droit de propriété littéraire et ne s'être engagé en aucune façon vis-à-vis de lui à ne pas retirer cette autorisation verbale ;

Attendu que cet aveu est indivisible ;

En droit :

Attendu que cette autorisation orale, par laquelle ni le demandeur ni le défendeur ne s'obligeaient en rien l'un à l'égard de l'autre, n'est pas un contrat dans le sens de l'art. 1101 du Code civil, mais un acte purement unilatéral, un simple acte de tolérance accordé à titre précaire et sujet à révocation ;

Attendu que le défendeur n'est pas même recevable à opposer ce consentement oral, puisque le législateur exige de la manière la plus expresse des *conventions mutuelles* (Décret du 8 juin 1806) et un *consentement formel et par écrit* donné par l'auteur (Loi du 13 janvier 1791, art. 13 ; loi du 30 août 1792, art. 6 ; arrêté du Gouvernement provisoire du 21 octobre 1830);

Attendu qu'en supposant qu'en cas d'aveu d'un consentement verbal, on pût passer sur la prescription de la loi qui exige un consentement par écrit, encore faudrait-il que ce consentement portât formellement sur une série indéfinie de représentations à l'égard desquelles l'auteur aurait, d'une manière expresse, abdiqué ses droits ;

Et attendu que ce consentement formel, méconnu par le demandeur et dénié par lui, ne résulte en aucune façon des pièces du procès ;

Attendu que ce consentement formel et par écrit est imposé d'ailleurs, non pas comme formalité de preuve, mais comme garantie d'ordre public, non-seulement pour protéger la propriété littéraire, mais encore pour faire retomber sur l'auteur la responsabilité de son œuvre et pour la soumettre, dès qu'elle est représentée en public, à toutes les mesures de police et de répression qui atteignent tout ouvrage littéraire transporté sur la scène (Arrêté du 21 octobre 1830, art. 2 et 4; décret du 31 frimaire an XIV ; loi du 13 janvier 1791, art. 3 et 6; loi communale, art. 79, etc.);

Attendu que le préambule de l'arrêté du 21 octobre 1830 constate que le législateur a eu pour but de faire disparaître, au théâtre comme ailleurs, les entraves à la manifestation publique et libre de la pensée ;

Attendu, en outre, que l'art. 14 de la Constitution garantit à chacun la liberté de manifester ses opinions, et par conséquent aussi la liberté de ne pas les manifester ; qu'il résulte de là qu'un auteur peut, en tout temps et sans avoir à rendre compte à personne de ses motifs, s'opposer à ce qu'on s'empare de sa pensée pour la propager malgré lui et lui faire encourir la responsabilité d'un fait auquel il a refusé de coopérer ; que, dès lors, les stipulations entre auteur et entrepreneur de théâtres ou de spectacles ne peuvent porter que sur les bénéfices et non pas sur la pensée elle-même, qui est inaliénable ;

Attendu, d'ailleurs, que si un auteur, en retirant à son œuvre la publicité de la représentation, cause un préjudice à l'entrepreneur d'un théâtre ou d'un spectacle pour les avances de mise en scène, etc., ce dernier reste toujours maître d'intenter de ce chef une action en indemnité, mais qu'il ne peut, en aucun cas, sans porter atteinte à la liberté de la pensée, se faire justice à lui-même en continuant les représentations sous prétexte de se couvrir de ses avances ;

(2° Le défendeur objecte en second lieu que les deux dernières strophes de l'*Hymne national* n'ont pas été déposées.)

Attendu que ce dépôt n'est pas contesté pour les six premières strophes ;

Attendu que le défendeur n'est pas recevable à opposer cette exception, puisque les affiches du Casino, rédigées par lui-même ou en son nom, disent en propres termes que l'*Hymne national*, intulé : la *Nouvelle Brabançonne*, en huit strophes, tel qu'il a été chanté au Casino, est l'œuvre de Louis Hymans ; qu'il l'a d'ailleurs reconnu à l'audience, et que, par conséquent, le défendeur ne peut plus contester la propriété littéraire du demandeur ;

En droit :

Attendu que la propriété littéraire s'exerce de deux manières différentes, par l'impression et la représentation, et que ces deux modes ont chacun des droits correspondants, les *droits de copie*, pour la première, et les *droits d'auteur*, pour la seconde, distinction consacrée par la loi du 30 août 1792 et le préambule du décret du 1er septembre 1793 ;

Attendu que la loi du 25 janvier 1817 dit que pour réclamer les droits de copie, par suite de l'impression d'une œuvre littéraire, il faut un dépôt préalable, mais que cette loi, la seule qui parle du dépôt, n'exige aucunement cette formalité pour les droits ou indemnité d'auteurs : le dépôt n'aurait, en effet, aucun but en cette dernière matière, puisque le législateur impose aux entrepreneurs l'obligation de traiter directement avec l'auteur ; le dépôt serait même impossible à effectuer, puisque les œuvres dramatiques se représentent d'ordinaire sur manuscrit ;

3° Au fond, le défendeur objecte que le demandeur ne peut aujourd'hui réclamer cent francs par représentation, tandis qu'il n'en demandait que vingt à titre de droits d'auteur ;

Attendu que ces propositions, reconnues par le demandeur, n'ont pas été agréées par le défendeur ; que le demandeur réclame aujourd'hui, non pas une prime conventionnelle pour droits d'auteur, mais une pénalité pour atteinte portée à sa propriété littéraire, au mépris d'une défense dûment notifiée... ce qui est tout différent ;

Attendu que le législateur évalue lui-même cette indemnité en l'élevant jusqu'au produit total des représentations des jours où la contravention a lieu (Lois citées et notamment art. 4, arrêté de 1830);

Attendu, en outre, s'il est besoin d'alléguer des faits de dommage, qu'il est évident que, vu le grand succès de la *Nouvelle Brabançonne*, les représentations faites en contravention le 29 et le 30 janvier, un samedi et un dimanche, jours où la foule se presse d'habitude au Casino, ont usé d'autant le succès de l'œuvre, en permettant à plus de deux mille auditeurs de l'entendre, et ont ainsi enlevé au demandeur le légitime espoir de rémunération qu'il pouvait fonder soit sur le débit d'exemplaires de son chant, soit sur des représentations ultérieures ailleurs qu'au Casino ;

Attendu que le législateur a accordé une grande protection à la propriété littéraire; que non-seulement il donne privilége aux auteurs pour le payement de leurs droits (Loi du 19 juillet 1791, art. 2); qu'il ne permet à aucun fonctionnaire public de modérer ces droits ; qu'il charge les administrations locales de veiller à l'exécution des conventions avenues entre auteurs et entrepreneurs de spectacles (Loi du 30 août 1792, loi du 19 juillet 1791 et décret du 8 juin 1806), mais qu'il attribue en outre aux tribunaux un pouvoir discrétionnaire en les chargeant, dans l'application des lois sur la garantie des propriétés littéraires, d'apprécier les circonstances particulières et les cas divers, et de prononcer en conséquence (Avis du Conseil d'État du 12 août 1807);

En fait :

Attendu 1° que l'action se fonde sur l'art. 1382 du Code civil et sur l'arrêté du 21 octobre 1830, dont l'application n'est pas contestée ; qu'il est reconnu par l'aveu du défendeur que l'*Hymne national belge* est l'œuvre du demandeur; 2° que cet ouvrage a été, par le défendeur, représenté avec costume et mise en scène sur le théâtre du Casino des Galeries, où cet ouvrage a eu un immense succès ; 3° que, le 29 janvier, une défense de continuer les représentations a été dûment notifiée ; 4° que, malgré cette défense, deux représentations ont eu lieu le 29 et le 30 ;

Attendu que le demandeur déclare réduire son action à deux cents francs qui représentent une faible partie du bénéfice réalisé par le défendeur, en représentant la *Nouvelle Brabançonne* le 29 et le 30 janvier ;

Et attendu que le demandeur a intenté ce procès plutôt pour un principe qui intéresse tous les gens de lettres que pour un intérêt pécuniaire, et qu'il entend verser la plus grande partie des dommages alloués dans la caisse de retraite des artistes ;

Par ces motifs, et attendu que le défendeur a conclu au fond, plaise à M. le juge de paix le déclarer non recevable ni fondé dans ses exceptions ; le condamner à payer au demandeur la somme de 200 fr. intérêts et dépens.

Il a été statué le 18 février.

Jugement. — Considérant qu'en équité chacun est et doit être propriétaire de ses œuvres, qu'elles soient purement littéraires, c'est-à-dire qu'elles soient le résultat de la pensée, ou qu'elles soient le résultat d'un travail manuel, et

ce aussi longtemps qu'il n'en a pas disposé au profit d'autrui, que cette propriété donne le droit d'en user à volonté ;

« Considérant que ce principe, existant abstraction faite de toute disposition législative, n'a été modifié ou détruit, en ce qui concerne la propriété littéraire, par aucune loi existante ;

« Considérant, au contraire et de plus, que dès 1791, le législateur français le convertissait en loi (Voir celle du 13 janvier de ladite année, confirmée par le décret du 1er septembre 1793);

« Considérant que, s'il pouvait être soutenu que les loi et décret précités n'ont pas eu force de loi en Belgique, l'arrêté du Gouvernement provisoire du 21 octobre 1830, qui n'est en grande partie que la reproduction de la loi du 13 janvier 1791, serait venu combler cette lacune légale pour notre pays ;

« Considérant qu'encore que l'auteur d'une œuvre littéraire ait donné l'autorisation de la représenter en public ou ait même demandé qu'elle y fût représentée, il ne s'ensuit nullement qu'il ait renoncé à sa propriété, laquelle se conserve même indépendamment de tout dépôt dont il est parlé ci-après, ni qu'il ne puisse plus retirer l'autorisation de la jouer, ni en défendre la représentation ;

« Que c'est aussi ce qu'a décidé la jurisprudence constante de France dont les motifs, depuis 1830, sont devenus applicables à la Belgique, d'accord avec les auteurs (V. arrêts de Paris du 19 avril 1845, du 12 ventôse an IX, du 27 août 1828, du 8 février 1836, du 30 juin 1836 et du 18 juin 1840 ; — Lyon, 17 juillet 1845); — Le Senne, *De la propriété littéraire*; — Goujet et Merger, *Dictionnaire de droit commercial*; — Ledru-Rollin, Rép. de J. du Pal., V° *Propriété littéraire*, etc.);

« Considérant que ce système est d'autant plus vrai que l'auteur reste responsable de son œuvre (arrêté susdit du Gouvernement provisoire), et qu'une représentation considérée d'abord comme inoffensive, peut, par les circonstances du temps, prendre un autre caractère et compromettre l'auteur s'il continuait à la faire opérer, et que, dans le système contraire, il ne pourrait échapper à la pénalité qu'il encourrait, puisqu'il ne pourrait plus retirer son œuvre, ce qui serait absurde ;

« Considérant que c'est aussi par ces raisons que toutes les lois sur la matière ont requis un consentement formel et par écrit ;

« Considérant que, si les directeurs de théâtre ou de tout autre genre de représentations se trouvent lésés par le retrait de l'autorisation ou la défense de représenter la pièce ou l'œuvre, ils doivent se l'imputer à eux-mêmes; que c'était à eux en effet, avant de commencer les représentations, à faire avec l'auteur tel contrat que leurs intérêts pouvaient réclamer, soit pour l'achat de l'œuvre, soit pour s'assurer un certain nombre de représentations ; qu'il en est de même des frais de mise en scène qu'il leur aurait plu de faire ; qu'ils doivent, en un mot, supporter les conséquences de ce défaut de contrat, tout comme l'imprimeur qui imprimerait un ouvrage à ses frais sans avoir au préalable fait des conventions avec l'auteur ;

« Considérant que, si la loi du 25 janvier 1817 était applicable aux droits de propriété ou d'auteur, comme au pouvoir de réclamer seulement le droit de copie, le demandeur aurait fait dûment le dépôt de son œuvre ;

« Considérant en fait que le défendeur a avoué à l'audience que le demandeur était l'auteur de la *Nouvelle Brabançonne* ainsi que des deux couplets ajoutés plus tard ;

« Considérant que, n'eût-il pas fait cet aveu, il aurait reconnu cette propriété par les affiches et annonces qu'il a fait faire et insérer ;

« Considérant que, par acte de l'huissier André, à Bruxelles, du 29 janvier, enregistré, le demandeur a fait signifier défense au défendeur de représenter ultérieurement ce chant au Casino des Galeries Saint-Hubert, et que, ce nonobstant, ce dernier l'a fait exécuter dans la soirée dudit jour 29 janvier et dans celle du jour suivant, sans qu'il allègue de contrat ou de convention quelconque, même non écrite, qui lui ait octroyé permission de la représenter un certain nombre de fois non expiré ;

« Considérant qu'il est évident qu'en violant cette défense, il a causé au demandeur une perte, vu le succès de l'œuvre et le concours d'auditeurs qu'elle attirait, en ce que celui-ci aurait pu faire les bénéfices de représentations à son profit ;

« Considérant que la demande d'avoir 20 fr. par soirée où le chant susdit aurait lieu, n'ayant pas été agréée, n'a pu lier le demandeur en aucune manière quant à l'indemnité qu'il réclame aujourd'hui ;

« Par ces motifs, Nous Victor-Alexis Puraye, juge de paix du canton d'Ixelles, arrondissement de Bruxelles, condamnons le défendeur à payer au demandeur la somme de 200 fr. pour les causes dont s'agit au procès, et le condamnons aux dépens. » (Du 18 février 1853. — Plaid. MMes Scuermans C. Gerhard.)

Le principe admis et proclamé, une transaction a été consentie entre les parties. Ce n'était pas un procès que l'on voulait faire; c'était un droit que l'on voulait soutenir. Ce droit bien établi, M. Hymans a accepté les *cent francs* offerts et il les a déposés dans la caisse centrale des artistes belges. Voici la lettre qu'il a écrite à ce sujet à M. Quetelet, secrétaire perpétuel de l'Académie :

« Monsieur le secrétaire perpétuel.

« L'occasion m'a été donnée de faire décider tout récemment par la justice une très-intéressante question de propriété littéraire. Un jugement rendu à Ixelles, le 18 février dernier, à la suite d'un procès intenté à M. le directeur du Casino des Galeries Saint-Hubert, m'a alloué 200 fr. de dommages-intérêts. Nous étions prêts, mon avocat, Me Henri Schuermans, et moi, à faire vider ce différend devant une juridiction supérieure, mais une transaction nous a été proposée par nos adversaires, et ne plaidant que dans l'intérêt d'un principe, nous l'avons acceptée.

« Je m'empresse, d'accord avec mon avocat, de remettre entre vos mains la somme de cent francs, montant de la transaction, afin qu'elle soit versée dans la caisse de retraite des artistes et gens de lettres belges.

« Veuillez, M. le secrétaire perpétuel, m'accuser réception de la présente, et agréer l'expression de mes sentiments les plus distingués.

« LOUIS HYMANS. »

MONUMENT ÉRIGÉ A LA MÉMOIRE DE LA REINE,

Par la ville d'Ostende.

Nous avons vu, dans l'atelier de M. Fraikin, le monument érigé par la ville d'Ostende à la mémoire de la Reine. C'est une œuvre admirable et qui mérite une analyse détaillée. M. Fraikin y a osé aborder pour la première fois un style qui ne lui était pas familier. Il a réussi contre toute prévision possible, et bien au delà de nos espérances.

Le monument se compose d'un groupe de trois figures en plâtre. Les murs de l'atelier où il est exposé sont peints d'un gris sombre. Un jour faible tombe d'aplomb sur les statues par une fenêtre pratiquée au plafond. De sorte que de prime abord la blancheur du plâtre se détache sur un fond crépusculaire comme une pâle et poétique apparition.

La figure placée au premier plan du groupe est une figure allégorique représentant la ville d'Ostende ; elle est assise aux pieds de la Reine mourante, qu'elle contemple avec une sombre et douloureuse expression. La figure de la Reine est couchée; elle s'étend dans une pose languissante et affaissée sur le manteau royal, déployé de telle sorte qu'il drape de ses plis le socle du monument, le buste de la Reine se soulève légèrement ; par un suprême effort elle s'accoude sur l'oreiller; sa tête se renverse en arrière ; ses yeux s'entr'ouvrent à demi pour jeter au ciel un dernier regard ; elle tend une main tremblante vers un ange qui lui apporte les récompenses divines. Cet ange est une jeune et ravissante vision, vêtue d'une robe étoilée ; tandis qu'il présente à la Reine une couronne d'immortelles, emblème fleuri de la vie impérissable, le diadème de la royauté terrestre glisse sur le sol, et l'on voit en même temps tomber à terre, le long du manteau royal, une pluie de fleurs à demi étiolées, touchante et suave allégorie des bienfaits que la mourante avait répandus ici bas.

Telle est la description mutilée et incomplète que nous pouvons faire de ce tableau sculpté. Ce qui manque à notre compte rendu, et qu'il est presque impossible d'y ajouter, c'est de rendre par la parole froide la poétique expression dont l'artiste a animé son œuvre. Nous ne parlons pas seulement de la ville d'Ostende, austère figure, drapée à grands plis, et qui semble coulée d'un jet dans le goût de la simplicité antique, ni même de l'ange, image d'une délicatesse exquise; la grossièreté et le trop plein des formes matérielles du corps humain sont admirablement idéalisés. Mais ce qui est vraiment beau dans ce groupe, beau de la beauté la plus rare et la plus choisie, c'est la figure principale ; c'est l'expression de la tête royale ; c'est ce regard noyé et comme perdu dans les profondeurs du rêve, ce regard agonisant du plâtre rendu d'une façon si vraie et si vivante qu'il semble qu'aucune peinture ne le saurait surpasser, malgré

l'avantage incontestable des moyens matériels d'exécution ; c'est l'expression de ces lèvres entr'ouvertes qu'on croit voir trembler et frémir, c'est ce sourire mélancolique, douloureux, et en même temps d'une extrême douceur, d'une résignation infinie, d'une pureté divinisée; c'est la transfiguration de toutes les formes humaines dans la transition presque insensible de la vie à la mort. Le nez qui s'amincit un peu, la joue qui se creuse faiblement, les contours qui se fondent et s'harmonisent, et nous oserions le dire, bien qu'il s'agisse d'un plâtre, d'une matière inerte et grossière, les narines qui prennent de la transparence et le front qui pâlit. car la vie transparaît si bien dans la morbidesse suave des contours et du modelé, qu'il semble par instants que le plâtre s'embellit des prestiges de la couleur. Et l'expression n'est pas seulement dans le visage, dans les yeux et le sourire, elle est encore dans le bras vraiment hésitant, fatigué, comme si son poids lui pesait et qu'il fût prêt de retomber languissamment le long du corps ; elle est encore dans la main, dans la main délicate et amaigrie dont il semble que les doigts tressaillent et que les veines bleuissent. Jamais M. Fraikin n'a poussé aussi loin l'animation de la matière, et sans prétendre rabaisser le mérite reconnu de ses œuvres précédentes, nous osons dire que la gaieté mythologique dont il les animait, paraît froide et glacée à côté de cette agonie de plâtre.

Là, et pour la première fois peût-être, il a vraiment et admirablement compris ce qu'était l'art, l'art puisé à sa source primitive, l'étude de la nature de préférence à toutes les autres études, à commencer par celle de l'antique. L'antique a beau étaler à nos yeux toutes les merveilles de la beauté plastique, ses chefs-d'œuvre, inimitables à tant d'égards, seront pourtant toujours incomplets ; c'est l'intelligence et non le sentiment, c'est l'esprit et non le cœur. L'antique sera toujours pour nous comme l'héroïne de ce drame nouveau qu'on applaudit en ce moment à Paris (*) ; c'est *la fille de marbre* sortie un jour des mains miraculeuses de Phidias et animée par un sortilége inconnu ; au bout de quelques siècles la voilà qui vient parmi nous ; elle vit de notre vie, elle a son nom et ses prénoms, elle se revêt de nos modes ; elle a gardé la beauté radieuse qui lui a été donnée dans l'atelier du statuaire grec, mais aussi elle a gardé la froideur et l'invincible insensibilité de la matière où il l'a ciselée. Ainsi de toutes les créations de l'antique. Epanouïes au jour sous les auspices de la religion des sens, elles expriment admirablement le plaisir sensuel et la souffrance sensuelle, rien de plus ; la joie intime, la mélancolie poignante, tout ce qui vient de l'âme n'est point de leur domaine. Elles ont la sérénité bien portante et la douleur physique, la sérénité et la douleur à fleur de peau, et voilà tout. Aussi le Laocoon ne sera-t-il jamais comparable pour l'expression aux Christs de Michel-Ange, et la Vénus de Médicis ne paraîtra-t-elle avoir qu'un sourire de coquette en visite, vis-à-vis de l'extase indescriptible des Vierges de Murillo.

Pour en revenir à l'œuvre de M. Fraikin, nous sommes tenté de dire en employant une expression charmante de Henri Heine, qu'elle est soupirée et non sculptée. Quand elle sera exposée aux yeux de la population qui entourait le seuil de la Reine mourante, et qui a suivi de ses regrets le char funèbre qui emportait la Reine morte, il n'y aura dans toute cette foule qu'un cri d'attendrissement. Cet éloge en dira bien autant que le nôtre.

R

CANTATE PATRIOTIQUE.

Parmi les vers éclos à l'occasion de l'anniversaire de la majorité politique du prince royal, nous avons distingué la cantate faite pour la circonstance par M. Bardin. — Nos lecteurs connaissent déjà ce nom, nous sommes heureux de le leur rappeler en mettant sous leurs yeux une des meilleures pièces de vers qui aient été faites pour cette solennité nationale.

PAROLES DE M. BARDIN, MUSIQUE DE J. DE STOOP.

—

CHOEUR.

Ébranlez-vous, beffrois et cathédrales !
Tonnez, bouches d'airain ! bronze, grondez !
Frappez les airs, fanfares triomphales !
Accents de joie, à tous vents répondez !
De la falaise aux ravins, à la plaine,
Du bois paisible à l'ardente cité,
Belges, qu'un hymne nous entraîne
Aux fêtes de la royauté.
Le trône belge est le phare du monde :
Espoir du sol, nos vœux l'ont soutenu ;
Sire ! le Ciel rend ton œuvre féconde,
Que ton fils soit le bienvenu !

—

RÉCITATIF.

Brabant, Prince Royal, nous te saluons homme !
Grandis sous l'œil de Dieu qui veilla sur les tiens ;
Que parmi ses enfants la Liberté te nomme,
Sois le premier des citoyens !

—

AIR.

Sois fort ! tu deviens l'espérance
Et l'orgueil de la nation.
Le Ciel te donna la puissance,
Qu'il t'épargne l'affliction.
Cherche la paix et la richesse
Dans l'humble crainte du Seigneur !
C'est l'aurore de la sagesse.
Le riant reflet du bonheur.
A toute heure aime la Justice ;
Venge l'infortune en tout lieu ;
Parais le front pur dans la lice :
Soit l'élu du Peuple et de Dieu !

—

CHOEUR.

Parons de fleurs l'autel de la patrie.
Enfants, guerriers et lévites pieux,
Que la prière aux parfums se marie
Et s'élève au trône des Cieux.
Accords divins des vastes basiliques,
Bruyantes voix, puissants tubes d'airain,
Faites vibrer les sonores portiques ;
Ange des Cieux, qui mènes par la main
Les enfants purs et les vierges pudiques,
Ouvre ton aile et porte nos cantiques
Au pied du Maître souverain.

—

PRIÈRE.

Seigneur ! toute Superbe
S'efface devant toi ;
L'homme et la touffe d'herbe
Subissent même loi.
Veille sur la jeune tige !
Sur ses rameaux dirige
Les doux feux de l'été.
Que son ombre propice
Abrite la Justice,
La Foi, la Liberté.

—

CHOEUR,

Dieu des humains, ta grâce nous inonde.
La terre belge exalte tes bienfaits ;
Ta croix grandit sur la glèbe féconde.
Fais-y germer le bonheur et la paix !

(*) Le vaudeville en vogue à Paris est intitulé : *La Fille de Marbre*. C'est la contre-partie de *la Dame aux Camélias* : une femme galante insensible, pour laquelle meurt un jeune fou qui s'était attaché à elle.

Sauve le Roi, ses enfants, sa couronne,
Guide son fils, son premier descendant,
Bénis le chant que la Belgique entonne :
Vive le Roi? vive Brabant!

Nouvelles des arts et de la littérature.

Nous apprenons que Sa Majesté le Roi Léopold vient de faire l'acquisition d'un tableau peint par M. Starck, représentant *la Reine des Belges faisant toucher ses joyaux par l'étole de saint Hubert.* Cette cérémonie a eu lieu en 1842 en présence de Sa Majesté et sa suite, lors de son voyage dans le Luxembourg.

—

Ce fut une grande et belle pensée que de consacrer par un monument durable le souvenir de l'illustre Assemblée qui a fondé la nationalité belge ; le pays entier y a applaudi, comme il applaudira à la reprise des travaux que nous aimons à croire prochaine. M. Hart, l'un de nos plus habiles graveurs, dont toutes les œuvres ont un caractère national, a voulu s'associer à cette pensée en frappant une médaille commémorative de la pose de la première pierre de la colonne du Congrès. Il y met en ce moment la dernière main. Elle a dix centimètres de diamètre ; c'est la première fois que ce module est employé pour l'histoire numismatique belge. La médaille est à l'effigie du Roi ; on lit au revers les 200 noms des membres du Congrès.

—

La médaille gravée par M. Wiener, en commémoration de l'entrée de Son Altesse Royale le duc de Brabant au Sénat, est d'une fort belle exécution. La tête de l'héritier présomptif du trône est d'une ressemblance parfaite ; la face de la médaille porte, entourant la tête, ces mots : *Léop : Lud : Ph : M : V : Dux Brabantiæ ;* de l'autre côté, le duc de Brabant est représenté prêtant, devant la Belgique, le serment de fidélité à la Constitution.

La Belgique est assise, tenant d'une main la Constitution et de l'autre le Code de nos lois ; à sa droite, le sénateur royal jure de rester fidèle aux lois du peuple belge ; à gauche, l'histoire burine sur l'airain le souvenir de cet acte mémorable. En exergue, on lit ces mots, qui rappellent l'amour du pays pour le chef de notre dynastie et les vœux qu'on forme pour le voir revivre dans son fils : *Tu nunc eris alter ab illo*, et au bas la date IX ap. M. D. CCCLIII.

—

Trois des jeunes peintres les plus méritants de Gand, MM. J. Pauwels, X. de Cock et de Maertelaere, partiront incessamment pour l'étranger, à l'effet d'y continuer leurs études artistiques. Ils jouiront chacun, pendant trois ans, d'un subside de 500 fr. sur les fonds communaux.

—

Le *Moniteur* publie un arrêté ministériel du 10 mai 1853, qui, à la suite du concours ouvert entre les architectes belges pour les plans d'une prison cellulaire à Anvers, donne la préférence à celui de M. Dumont, architecte à Bruxelles.

Le projet n° 1 portant la devise : *Bis vincit qui se vincit in victoria*, recevra la prime de 1,500 fr., comme le meilleur après celui de M. Dumont. L'auteur de ce plan est invité à se faire connaître.

Les plans envoyés au concours seront exposés pendant huit jours, à partir du 6 courant, à l'ancien hôtel d'Assche, place des Palais, à Bruxelles. Le public sera admis à cette exposition chaque jour, depuis 10 heures du matin jusqu'à 4 heures de relevée.

Les concurrents pourront ensuite réclamer leurs projets au ministère de la justice, administration des prisons, pendant un mois, à partir du 17 juin, tous les jours, les dimanches exceptés, entre midi et 2 heures.

—

Les démolisseurs continuent leur œuvre de destruction. On vient d'effacer du *Vieux-Marché-aux-Grains*, la charmante petite porte appartenant à l'ancien couvent de Jéricho. Elle datait du XVIIe siècle. Les propriétaires en ont ainsi annoncé la vente dans les journaux de la ville :

OCCASION EXTRAORDINAIRE.

A VENDRE la belle FAÇADE, *style Renaissance*, située à Bruxelles, Vieux-Marché-aux-Grains, n° 3, provenant de l'ancien couvent de Jéricho.

S'adresser pour les conditions rue de Jéricho, n° 3.

On le voit, l'ignorance est égale en cette circonstance à l'effronterie. Ils espéraient qu'en faisant remonter cette façade à l'époque de la Renaissance, elle trouverait plus facilement acquéreur. Personne ne s'est présenté, et la double honte de leur action barbare leur restera.

—

On lit dans le *Moniteur*, partie non officielle :

Le gouvernement vient de recevoir de M. le ministre du Roi à Paris communication d'une lettre qui a été adressée par M. le comte de Nieuwerkerke, directeur général des musées impériaux, au sujet des œuvres exposées au salon de cette année par les artistes belges.

Cette lettre est des plus flatteuses pour ces artistes ; elle est des plus honorables pour l'école belge en général. Nous croyons donc utile de la faire connaître au public, qui lira, nous en sommes persuadés, avec le plus vif intérêt les éloges donnés à nos compatriotes par M. le directeur général des musées impériaux.

M. le Ministre,

Depuis quelques années les œuvres d'art envoyées par la Belgique, aux expositions françaises, attirent l'attention du public qui suit, avec un vif intérêt, les efforts tentés par les écoles de votre pays, et qui constate avec bonheur les succès qu'ils obtiennent.

L'exposition actuelle où se font remarquer vingt-cinq peintres, six sculpteurs et cinq graveurs ou lithographes belges, me fournit l'occasion, en remerciant, par votre intermédiaire, ces artistes de la part qu'ils sont venus prendre à notre concours annuel, de les féliciter sincèrement sur le mérite de leurs travaux.

La nouvelle école belge, monsieur, s'est habilement inspirée des chefs-d'œuvre de votre ancienne école nationale. Qu'elle continue sans la copier, et ses œuvres occuperont désormais une place distinguée dans les musées et les galeries particulières.

Les tableaux de MM. de Knyff, Gallait, Hamman, A. Stevens, J. Stevens, Van Moer, Ch. Verlat et Fl. Willems, partagent avec les œuvres de nos artistes les plus distingués, les honneurs du salon, et fixent l'attention des véritables amateurs.

J'éprouve un vif sentiment de satisfaction, monsieur, à rendre aux artistes belges la justice qu'ils méritent et à leur adresser les félicitations consignées dans cette lettre, pour qu'elles demeurent comme la constatation d'une renaissance dans les écoles de votre pays, renaissance qui sera profitable aux artistes de toutes les nations, et que la France salue la première avec joie.

Tous les artistes belges admis à l'exposition ont droit à des éloges, et si je n'ai cité que les principaux, mes remerciments et mes félicitations s'adressent à tous. Vous trouverez ci-jointe la liste complète de ces messieurs, avec les titres de leurs œuvres.

Recevez, je vous prie, monsieur, les nouvelles expressions de ma haute considération.

Le directeur général des musées impériaux,
Comte DE NIEUWERKERKE.

—

Institut des Beaux-Arts. — A une époque rapprochée, MM. les souscripteurs recevront les exemplaires du portrait de S. M. le Roi, dont l'impression se poursuit avec un plein succès sous la surveillance de son auteur M. Lelli.

Après cette publication, la société, qui s'est assurée du concours de notre célèbre artiste De Keyser, s'occupera des moyens de procurer, aux conditions ordinaires, un beau portrait du duc de Brabant, pour compléter un jour ceux de tous les membres de la famille royale.

—

M. le ministre de l'intérieur transmet à la classe des Beaux-Arts de nouveaux rapports adressés par les lauréats des grands concours.

D'après un usage nouvellement adopté et qui ne peut avoir que de bons résultats, il est donné lecture de ces rapports, qui étaient précédemment renvoyés à l'examen des commissaires qui s'en occupaient ou ne s'en occupaient pas, mais dont il n'était plus guère question. Les lauréats qui auraient eu envie de prendre au sérieux l'obligation d'adresser au gouvernement des notes sur leurs études et leurs observations, pouvaient n'être pas fort tentés de consacrer beaucoup de temps à la rédaction des mémoires destinés à dormir soit dans les cartons du ministère, soit dans ceux de l'Académie. D'un autre côté, les jeunes gens auxquels l'absence d'une éducation première suffisante rendait cette tâche difficile, ne faisaient que peu d'efforts pour se mettre en état de la remplir. L'assurance que leurs rapports trimestriels sont mis sous les yeux de la classe des Beaux-Arts qui en écoute la lecture, les apprécie et soulève les observations qu'ils suggèrent, sera pour tous un stimulant. On en a eu un exemple dans cette séance. Des considérations sur la peinture des Égyptiens et des Grecs, développées par M. Carlier, ont été écoutées avec intérêt. L'auteur de ce travail a exprimé des opinions archéologiques qui ne sont pas toutes justifiables ; mais il a prouvé qu'il avait des idées élevées sur son art et qu'il savait les exprimer. L'auteur d'un autre rapport, au contraire, écrit de Paris, ne trouve rien de mieux à faire que de signaler l'existence de monuments que tout le monde connaît, et parle du Louvre, de l'arc de triomphe de l'Étoile, etc., comme s'il les avait découverts. On sourit de sa naïveté. Les impressions différentes causées par ces deux communications parviendront à leurs auteurs, et ils en profiteront, l'un pour continuer, l'autre pour s'y mieux prendre à l'avenir.

M. Bal, graveur-lauréat, annonce qu'il a terminé sa planche de la *Tentation de Saint-Antoine* d'après le tableau de M. Gallait, et qu'il l'a expédiée à Anvers. M. Corr confirme le fait, en ajoutant que la gravure de M. Bal est exposée à l'Académie de cette ville, où elle est l'objet des suffrages des connaisseurs.

Le rapport de M. Laureys, grand prix du concours d'architecture, est trop étendu pour qu'il soit possible d'en donner lecture. Il est, d'ailleurs, accompagné de dessins qui doivent être examinés par un juge compétent. M. Roelandt se charge d'en prendre connaissance et de faire part à la classe de ce qu'il contient d'intéressant.

La classe des Beaux-Arts avait exprimé le désir que des recherches fussent faites à Anvers pour publier sur l'ancienne corporation des artistes de cette ville des documents qui servissent de pendant à ceux qu'a mis au jour M. Ed. de Busscher sur la corporation des artistes de Gand. MM. Corr. et J. Geefs annoncent que l'archiviste de l'Académie d'Anvers s'occupe d'un travail sur ce sujet et qu'il ne tardera pas à voir le jour.

—

L'exposition des beaux-arts de Liége a attiré, ces jours derniers, pendant les fêtes, une grande affluence de monde. Les nombreux étrangers venus à Liége pour assister au concors de chant d'ensemble ont également voulu profiter de leur séjour en notre ville pour voir les œuvres remarquables qui composent le salon de cette année, l'un des plus beaux à bien des titres qu'on ait jamais vus à Liége. On y compte 209 toiles, parmi lesquelles figurent celles de MM. Paul Delaroche, Hubner et Klochler de Dusseldorff, Machebach, Van Hanselaere et Beekers, pour la peinture d'histoire; Nisen, Chauvin et Robertis, pour les portraits; Eeckhout, Wulfaert, Angus, Decoene, Delacroix, Billoin, de Jenecourt, Geirnaert et Meganck, pour les tableaux de genre ; Boulanger, V. Vervloet et Lallemand, pour les intérieurs d'église et des vues de villes ; Raoux, Mlle Vordekker et Mme Sartorius pour les fleurs et nature morte ; Kuhnen, A. Claes, Davelooze, Kinderuans, Petersen, Roffiaen, Roosenboom, Lapito et Marneffe, pour les paysages, et enfin Lehon et Pleysier, etc., pour les marines.

—

Le ministre de l'intérieur.

Vu l'arrêté royal du 31 décembre 1844 décrétant l'exécution, aux frais de l'Etat, d'une série de médailles destinées à perpétuer le souvenir des événements mémorables de l'histoire de la Belgique ;

Arrête :

Art. 1er. Une médaille commémorative du mariage de S. A. R. le duc de Brabant sera exécutée aux frais de l'Etat.

Art. 2. Il est ouvert un concours entre les artistes belges pour l'exécution des coins de ladite médaille, dont le module est fixé à *soixante et quinze millimètres*.

Art. 3. Une somme de 5,000 fr. est affectée au prix des deux coins.

Art. 4. L'avers devra représenter les bustes réunis de S. A. R. le duc de Brabant et de son auguste épouse.

Le sujet du revers est laissé à l'inspiration de l'artiste.

Art. 5. Les concurrents devront adresser au ministère de l'intérieur, avant le 1er septembre 1853, leurs modèles sous forme de médaillons en plâtre ou en cire, d'un diamètre de vingt centimètres.

Art. 6. Si deux projets présentés par des artistes différents sont choisis pour l'avers et pour le revers, la répartition du prix sera d'après le mérite et l'importance de chaque composition.

Art. 7. Le gouvernement se réserve de confier l'exécution des modèles choisis à tel artiste qu'il lui conviendra. Dans ce cas, il sera alloué à l'auteur de chaque modèle couronné un prix de huit cents francs (fr. 800).

Bruxelles, le 1er juillet 1853.

Le ministre de l'intérieur,
F. Piercot.

—

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER.

La Société d'encouragement de Paris vient de donner sa haute approbation au nouvel enseignement du *dessin de mémoire*, et de voter des remerciments à M. *Jobard*, qui l'a inventé, à M. le professeur de *Boisbaudran* et à madame *Cavé*, qui l'ont appliqué depuis quelques années avec un succès complet.

Ainsi se vérifie ce qu'avait annoncé l'inventeur en 1831, dans la *Revue des Revues*, que, par l'exercice gradué de la *mémoire des yeux*, les élèves feraient autant de progrès en trois mois qu'ils en font en trois ans.

La commission trouve que M. Jobard a été trompé dans ses prévisions en terminant son mémoire par cette phrase décourageante :

« Voilà un projet qui devrait être saisi avec avidité par toutes les » académies de dessin, par tous les maîtres en général. Eh bien, il » n'en sera rien, etc. »

On voit que ces craintes, dit la commission, ont été heureusement trompées.

Pas déjà trop, répondrons-nous, puisqu'il s'est passé 22 ans entre l'invention et l'application ; mais il s'en passera bien d'autres avant que cette méthode, si rationnelle, se répande généralement et franchisse les frontières de la Belgique où elle a pris naissance, où elle a été publiée et republiée par son auteur, sans avoir éveillé l'attention d'aucun de nos académiciens, d'aucun professeur, d'aucun journaliste.

—

D'après les plans adoptés, le palais de l'Industrie, que l'on construit avec activité aux Champs-Élysées, se composera d'une immense salle de 192 mètres de long sur 48 mètres de large. Elle sera entourée d'une double galerie à deux étages d'une largeur de 24 mètres. Toute la couverture du monument sera supportée par des colonnes en fonte très-légères, de telle sorte qu'on pourra embrasser d'un coup d'œil l'étendue entière du palais qui, dans toute sa longueur, aura 254 mètres de long sur 108 mètres de large. La hauteur sera de 35 mètres. Les colonnes seront disposées pour l'écoulement des eaux et l'éclairage.

Le mur extérieur du palais sera en pierre de taille percée à arcades, au nombre de trois cent soixante. Elles serviront à donner un jour plus franc aux pavillons et au monument en général. Ce mur circulaire sera flanqué de six pavillons monumentaux. Le plus important fera face à l'avenue des Champs-Élysées, il aura mille trois cent soixante mètres de surface. Ce pavillon sera destiné à l'administration et aux salons de réception, lors des solennités.

Le pavillon du côté du Panorama national du colonel Langlois sera destiné aux bureaux du contrôle. Il contiendra, en outre, deux grands escaliers pour arriver aux galeries d'exposition du premier étage. Ce pavillon occupera une superficie de cinq cent dix-sept mètres.

A l'extrémité des galeries formant les bas côtés de la grande salle se trouveront les quatre pavillons d'angle servant aux entrées acces-

soires et contenant chacun des vestiaires, et, de plus, deux immenses escaliers en pierre, à quatre révolutions, d'un effet tout monumental, donnant issue aux galeries du premier étage.

La superficie de ces pavillons sera de 2,000 mètres, 500 mètres chacun.

Celle occupée par toutes ces constructions sera de 13,919 mètres. Ce sera un des plus grands monuments modernes connus.

La façade principale sur les Champs-Élysées se composera d'une suite d'arcades coupées au milieu par le bâtiment d'administration, dont le motif principal se composera d'un arc immense en pierre surmonté d'un fronton sculpté. Le tympan sera orné d'attributs relatifs aux arts et à l'industrie.

Aux angles du fronton seront placés deux groupes représentant les *Beaux-Arts, l'Agriculture, l'Industrie* et le *Commerce*.

Le vide du grand arc sera rempli par une décoration monumentale en fonte, d'un style très-élégant.

L'arc de la façade sera subdivisé en trois parties, dont deux serviront au passage des piétons; la partie du milieu sera destinée aux voitures.

Dans un immense cartouche fond or mat, on lira : *Palais de l'Industrie*.

Tout au pourtour du monument, dans des frises, seront gravés les noms des hommes célèbres dans l'art et l'industrie.

Sur la façade du pavillon principal seront sculptés des médaillons destinés à recevoir les bustes des hommes dont la patrie s'honore.

L'ornementation des cinq autres pavillons sera en rapport avec l'ensemble du monument.

Vingt mille personnes pourront se mouvoir dans le palais de l'Industrie, dans les salles, les pavillons et galeries supérieures ; toutes pourront se voir et se reconnaître dans cette heureuse distribution de jour et de colonnes.

Le comble de la grande salle, des galeries et des pavillons sera en fer et en zinc. Le jour pénétrera dans le centre par une immense vitrerie, à l'instar de celle du palais de cristal de Londres.

—

Nous reproduisions, il y a quelques jours, une note de M. J. Janin, annonçant la vente publique des tableaux, esquisses, dessins et croquis que le célèbre peintre Decamps conservait dans son atelier.

Cette vente a eu lieu à Paris, la semaine dernière. Comme le bruit avait couru (il faut espérer que le fait ne se réalisera pas) que l'éminent artiste avait résolu de suspendre pour longtemps ses travaux, ou même de renoncer complétement à la peinture, des amateurs nombreux se sont disputés avec une vive émulation les tableaux du maître démissionnaire.

Voici les principaux prix : Josué, vaste composition inachevée, 8,500 fr.; Job et ses amis, inachevé, 7,020 fr.; Intérieur de cour rustique, toile ruisselante de lumière, 4,950 fr.; une Bûcheronne dans un bois, effet d'hiver, 4,000 fr.; la Pêche miraculeuse, ébauche, 4,000 fr.; des Pifferari romains dans une campagne, 4,500 fr.; Femmes de pêcheurs rapportant le poisson, petite et admirable marine, 3,700 fr.; un Chercheur de truffes, paysage du Midi, 4,200 fr. Sortie d'une école en Turquie, tableau inachevé, 3,120 fr.; Petite fille gardant des porcs, 2,650 fr.; Café turc, 3,500 fr.; Intérieur d'église, 1,900 fr.; Maison turque sur un lac, qualifiée d'esquisse par le catalogue, mais suffisamment finie, 2,900 fr.; une Mare dans les bois, 1,000 fr.; un Charlatan, esquisse, 1,050 fr., Don Quichotte attaquant des moutons, ébauche, 2,100 fr.; Femme italienne dans une chapelle, 2,600 fr.; la Fuite de Loth, esquisse, 1,250 fr.; Offrande à Pan, tableau inachevé, 1,525 fr.

L'ardeur des enchères s'est portée principalement sur les tableaux de M. Decamps. Toutefois, diverses toiles de MM. Corot, Adrien Guignet, Cicéri, Desbarolles, Bellangé, ont trouvé acquéreur à des prix assez élevés. Leur valeur était rehaussée par le choix qu'en avait fait Decamps pour les placer dans son atelier.

Il y avait aussi diverses copies qui se sont vendues : les Noces de Cana, par Jadin, 200 fr.; une copie d'Annibal Carrache, par Papety, 215 fr.; une copie de Titien, 128 fr.

Les vingt-trois tableaux de Decamps ont produit 71,580 fr. Les acquéreurs sont MM. Imer de Beaulieu, de Tournemine, comte Duchâtel, Fau, Cottier, Jacque, Schroth, Cottier Moreau, Francis, Gaillard et le baron Michel.

Telle a été la vente du premier jour. Le second jour, on a vendu les dessins. Ils ont été aussi recherchés des amateurs que les tableaux et ont généralement atteint des prix fort élevés.

Ainsi Josué arrêtant le soleil, grand carton et dessin de l'ensemble au fusin, a été adjugé 5,300 fr., à M. le marquis Maison ; Samson, réduction des neuf dessins exposés en 1845, 1,000 fr., à M. Stevens; Vieille femme portant un fagot, pastel, 480 fr., à M. Guillardin ; Village d'Italie, 880 fr., au même; Vue d'Italie, grand dessin, 750 fr., pour le Cercle des Arts ; le Christ au Prétoire, 1,285 fr., à M. Moreau ; Soldats conduisant un prisonnier, paysage au fusin, 355 fr., à M. le comte Lehon ; Diogène, fusin, 250 francs, au même, etc. Presque tous les autres dessins ont été vendus de 100 fr. à 250 fr. en moyenne. Cette vente a produit la somme de 21,499 fr.

Le troisième jour, on a vendu les costumes, les armes, et autres objets d'art qui servaient de modèles au peintre, ou qui étaient dans son atelier comme ornements.

L'ensemble des trois vacations s'est élevé à plus de 110 mille fr.

On assure que M. Decamps souffre d'une maladie nerveuse qui le rend incapable de tout travail. M. Théophile Gauthier, dans le feuilleton de la *Presse*, assure au contraire qu'il se porte à merveille.

—

M. Pieneman, le grand peintre d'histoire néerlandais, vient de mourir à Amsterdam, à l'âge de 74 ans.

—

M. Wegelin, peintre de Cologne, fait en ce moment un voyage artistique en Belgique et en Hollande, chargé par le roi de Prusse de peindre quelques-uns des monuments d'architecture les plus remarquables de ces pays.

Le journal la *Espana* de Madrid publie le testament du célèbre peintre Murillo, en date du 3 avril 1682. Voici un extrait qui nous apprend comment ses travaux étaient rétribués de son vivant :

« Je déclare que j'exécute en ce moment un grand tableau et quatre petits tableaux pour le couvent des capucins à Cadix, tous pour le prix convenu de 600 piastres (4,500 fr.), à compte desquelles j'ai reçu 300 piastres.

» Je déclare que je dois à Nicolas Omasur 100 piastres (500 fr.) qu'il m'a remises l'année dernière, 1681, et que par contre je lui ai livré deux petits tableaux qui valent 30 piastres (150 fr.) chacun, de sorte que je demeure débiteur envers Omasur de 40 piastres que j'ordonne de lui payer.

» Je déclare que Diego Campo m'a commandé un tableau représentant *la Dévotion de sainte Catherine, martyre*, dont le prix convenu, qui est de 32 piastres (160 fr.), m'a été payé d'avance. En conséquence, j'ordonne à mes exécuteurs testamentaires de lui remettre ledit tableau, qui est fini et achevé.

» Je déclare qu'un tisserand dont je ne me rappelle pas le nom, et qui demeure sur le Cours, m'a commandé un tableau représentant la sainte Vierge à mi corps, pour lequel il m'a donné 9 vares (7 mètres et demi) de satin. Ce tableau n'est encore qu'à l'état d'esquisse ; si on ne peut pas le lui livrer tout achevé, il faudra lui payer la valeur des 9 vares de satin. »

Ce testament, que Murillo dictait à un notaire, se termine ainsi qu'il suit :

« En la ville de Séville, le 3 avril 1682, à environ six heures du soir, je fus appelé pour recevoir le testament de Bartolome Murillo, maître peintre, domicilié dans cette ville, et pendant que j'écrivais la clause d'institution d'héritiers, lorsqu'il m'eut dit les noms de ses deux fils Gaspard et Estaban Murillo, je m'aperçus qu'il se mourait ; je lui fis la question d'usage : s'il avait ou non fait d'autres testaments, mais il n'y répondit pas, et quelques instants après il expira. »

—

Georges Reichmann, qui était un des premiers artistes de l'Allemagne comme peintre de portraits, est mort le 1er avril à Hanovre.

—

M. H.-B. Ponchon, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Liége, est mort jeudi à l'âge de 46 ans. Ses obsèques et son enterrement ont eu lieu samedi matin. Tous ses collègues et les élèves de l'Académie ont conduit ses dépouilles mortelles à leur dernière demeure.

—

Dessins. — A la feuille 21e est jointe la planche intitulée : *la Plage de Scheveninghe;* à celle-ci : *le Chien des Pyrennées.*

PEINTRES, SCULPTEURS, ARCHITECTES, GRAVEURS,

NÉS ET ÉLEVÉS A ANVERS,

D'après un document officiel de 1804.

Avant que l'on eût connaissance de *la Gilde de Saint-Luc* d'Anvers et d'une multitude de travaux, qui se sont produits depuis quelques années surtout, travaux qui nous ont fait connaître les richesses de notre histoire nationale, on s'était livré à bien peu de recherches historiques sur nos artistes. M. Adolphe Siret est l'un des premiers ayant osé aborder un travail d'ensemble ; il est fâcheux qu'il ne l'ait pas réduit purement à notre école et qu'au lieu de l'étendre dans un sens général, il ne l'ait pas agrandi dans un sens plus particulier à l'École flamande.

Nous devons reconnaître, toutefois, que des tentatives avaient été faites sous l'Empire pour recueillir quelques matériaux. Nous en trouvons des traces dans les annuaires du *département des Deux-Nèthes*, publiés en 1806 et 1807 sous l'administration intelligente de M. d'Herbouville, alors préfet de ce département. Ce magistrat fut également l'un des plus zélés réorganisateurs de l'Académie d'Anvers, à cette époque où tant de choses avaient été bouleversées et confondues.

Nous donnons la liste qui va suivre à titre de renseignements ; nous la donnons même avec ses inexactitudes de date et ses erreurs de noms ; on y retrouvera encore quelques indications précieuses. Comme ces annuaires sont assez rares aujourd'hui et qu'ils ne se rencontrent que dans les grandes collections publiques, il ne sera pas sans intérêt de trouver ces documents reproduits dans un journal dont la collection est un peu plus abordable. Nous le répétons, c'est à titre de documents à consulter et non à suivre aveuglément, car on serait exposé à se tromper. Ces documents sont, d'ailleurs, particuliers à la ville d'Anvers.

Quinten Messis, 1450, histoire.
Jean Le Hollandois, 1494, paysages.
Math. et Jérôme Kock, 1500, paysages.
Joseph Van Cleéf, 1510, histoire.
Henri et Mart. Decleéf, 1510, paysages.
François Devriendt *ou* Frans Floris, 1520, histoire.
Martin Devos, 1520, histoire, portraits.
Joachim Beukelaer, 1530, histoire, animaux morts.
Crispin Vandenbroek, 1530, figures.
Jacques Debacker, 1530, histoire.
Gille Coignet, 1530, figures, paysages.
Corn. Molenear *ou* Coorenden Loensehen, 1540, paysages.
Gille De Cooninxloo, 1544, paysages.
George Hoefnaeghel, 1545, histoire.
Bartholomé Spranger, 1546, histoire.
Wenceslas Koeberger, 1550, histoire.
Mathieu et Paul Bril, 1550, paysages.
Corneille Floris, 1550 (non indiqué).
Jean Dewael, 1557 (non indiqué).
Adam Van Oort, 1557, histoire.
Henri Van Baelen, 1560, histoire.
Jacques Degheyn, 1565, fleurs.
Tobie Verhaegt, 1566, paysages.
Jean Nieuland, 1569, histoire.
Abraham Janssens, 1569, histoire.
André Van Artvelt, 1570, marines.
Jacques Van Es, 1570, fruits, fleurs.
G. et Gille Bakercel, 1570, paysages, figures.
Jacques Degheest, 1570 (sans indication).
Pierre Neefs, 1570, peintre d'églises.
Christophe Jean Vander Laenen, 1570, kermesses, fêtes de village, etc.
Abraham Mathissens, 1570, paysages, histoire.
Égide Vantilburg, 1570, fêtes de village.
François Porbus, 1570, histoire, portraits.
François Badens, 1571, conversations.
Sébastien Franck, 1573, batailles, histoire.
Adam Willaerts, 1777, rivières, petites marines, etc.
Martin Pepin, 1578, histoire.
François Sneyders, 1579, chasse, animaux, fruits.
Bernard et Paul Van Someren, 1579, portraits.
François Franck (dit le jeune), 1580, histoire.
Jean Wildens, 1580, paysages, histoire.
Bernard Nieasius, 1580, fruits, batailles.
Jacques Fouquières, 1580, paysages.
Adrien Stalbemt, 1580, paysages.
Corneille Vandervoort, 1580, portraits.
David Teniers (le vieux), 1582, bamboches, fêtes de village.
Gaspard De Crayer, 1582, histoire.
Guillaume Nieulant, 1584, ruines, bains, arcs de triomphe.
Gerard Seghers, 1589, histoire.
Daniel Seghers, jésuite, 1590, fleurs.
Corneille Schut, 1590, histoire.
Luc Dewael, 1591, paysages.
Balthazar Gerbier, 1592 (sans indication).
Pierre Snayers, 1593, histoire, paysages, portraits.
Jacques Jordaens, 1594, histoire.
Corneille Dewael, 1594, batailles, siéges.
Luc Van Uden, 1595, paysages.
Thierri Van Hoogstraten, 1596, histoire.
Théodor Rombouts, 1597, histoire.
Pierre-Paul Rubens, 1594.
Antoine Van Dyck, 1598.
Nicolas Vanderhorst, 1598, histoire.
Adrien Van Utrecht, 1599, fruits, fleurs, oiseaux.
Pierre Eyckens, 1599, histoire.
Henri Andriessens, 1600.
Juste Sustermans, 1600, histoire, portraits.
Jean Vanhoeck, 1600, histoire.
Jean Cossiers, 1603, histoire.
Simon Devos, 1603, histoire, chasses.
Érasme Quelleyn, 1607, histoire, paysages, portraits.
Pierre Vanlint, 1609, histoire.
Robert Van Hoeck, 1609, batailles.
David Teniers (le jeune), 1610, bamboches, fêtes de paysans.
Jean Van Balen, 1611.
Bonaventure Peeters, 1614, marines.
David Kyckaerts (le fils), 1615, bamboches, genre de Teniers.
Gonzales Coques, 1618, portraits en petit et intérieurs de maison.
Charles Van Savoyen, 1619, histoire.
Philippe Vleugels, 1620, histoire.
Jean-Baptiste Van Dey, 1620, miniature.
Pierre De Witte, 1620, paysages.
Gaspard De Witte, 1620, paysages.
George Van Son, 1622, fruits, fleurs.
Corneille De Heem, 1624, fruits, fleurs.
Jean De Duyts, 1624, histoire.
Jean Peeters, 1625, marines.
Pierre Boël, 1625, fleurs.
Gaspard Van Eyck, 1625, batailles sur mer, ports.
Jean Sibrechts, 1625, paysages.
Nicolas Van Eyck, 1625, batailles, siéges.
Philippe Fruitiers, 1625, portraits, etc.
Antoine Goebouw, 1625, genre d'Ostade.
François De Neve, 1625, histoire.
Jean Fyt, 1625, fruits, vases, bas-reliefs, etc.
Pierre Tyssens, 1625, histoire.
Alex. Adriaensen, 1625, fruits, fleurs.
Jean-François Eyckens, 1625, fruits, fleurs.
Pierre De Witte, 1625, paysages.
Gysbrecht Thys, 1625, portraits.
Nicolas Loyer, 1625, histoire.
Guillaume Gabron, 1625, fleurs, vases, fruits, etc.
Artus Wolfaerts, 1625, histoire.
Jean Van Kessel, 1626, fleurs, fruits, etc.
Jean-Érasme Quellyn, 1629, histoire.
Pierre Vanbredael, 1630, paysages.
David Deconinck, 1636, fruits, fleurs, etc.
Pierre Gysen, 1636, paysages, genre de Breughel de Velours.
Minderhout, 1637, marines, ports, etc.

Abraham Genoels, 1640, paysages.
François Milés, 1644, histoire, paysages.
N. Gillemans, 1644, fruits, fleurs.
Jacques Denys, 1647, portraits, histoire.
N. Pieters, 1648, histoire.
N. Debacker, 1648, portraits, etc.
Corneille Huysmans, 1648, paysages.
Pierre Eykens, 1650, histoire.
Antoine Schoonjans, 1650, histoire, portraits.
Jean François Van Bloemen, 1656, paysages.
Pierre Van Bloemen, 1656, paysages.
Élie Vanden Broeck, 1657, fleurs.
Pierre Rysbroeck, 1658, histoire.
N. Verendael, 1659, fleurs.
N. Baliun, 1659, vases, fleurs; l'histoire accessoirement.
Le père Sucquet (dominicain), 1659, histoire.
Gaspard-Jacques Van Opstal, 1660, histoire, copies, etc.
Constantin Franck, 1660, batailles.
Godefroi Maes, 1660, histoire.
Ferdinand Vankessel, 1660, paysages, bois, forêts, etc.
N. Tyssens, 1660, batailles, descriptions.
N. Pauly, 1660, miniature, copies.
N. Leyssens, 1661, histoire, fleurs.
Jean Van Son, 1661, fruits, fleurs, etc.
N. Morel, 1664, fleurs.
Simon, Verhelst, 1664, fleurs.
Corneille Verhelst, 1665, fleurs, fruits.
N. Van Schoor, 1666, nymphes, génies.
N. Looimans, 1666, histoire.
Gaspard-Pierre Verbruggen, 1668, fleurs.
N. Van Hal, 1668, histoire.
Norbert Van Bloemen, 1672, portraits.
Abraham Breughel, 1672, fruits, fleurs.
Jean-Baptiste Breughel, 1674.
Balt. Vanden Bosch, 1675, genre de Teniers.
François Stampart, 1675, portraits.
N. Horremans, 1675, bals, réunions familières.
Charles Breydel, 1677, batailles, siéges, etc.
Pierre Hardime, 1678, fleurs, fruits, etc.
N. Tyssens, 1679, peintre d'animaux.
François Breydel, 1679, portraits, mascarades.
N. Verhelst, 1680, portraits.
Jacques Van Helmont, 1683, histoire.
Pierre Van Breda, 1683, paysages.
N. Vankessel, 1684, genre de Teniers.
Charles Van Falens, 1684, paysages.
Jacques de Roore, 1686, histoire.
N. Bosschaert, 1696, fleurs.

En tout 161 peintres distingués, dont :
62 d'histoire,
36 de paysages,
25 de fruits, fleurs, vases, etc.,
16 de portraits,
8 de bamboches, fêtes de villages, kermesses,
7 de batailles,
6 de marines,
1 d'églises.

Sans en compter un nombre infini qui ne sont pas parvenus au point de mériter un nom dans l'histoire.

GRAVEURS

Nés dans le département des Deux-Nèthes.

(Almanach d'Anvers, année 1808, pages 538 et suivantes.)

Baillu (Pierre De), l'un des plus habiles graveurs du XVIIe siècle.
Berckens.
Brill (Paul), très-habile paysagiste, né en 1556.
Bruin (Abraham De), florissait entre 1560 et 1580.
Bruin (Nicolas De) fils du précédent.
Bye (Jacques), graveur, libraire et marchand d'estampes, a orné un grand nombre de pièces au burin, au commencement du XVIIe siècle.
Bye (Corneille De).
Cankerken (Corneille Van), habile graveur et marchand d'estampes, vers le milieu du XVIIe siècle.
Clowet (Pierre), habile graveur au burin, mourut dans le même siècle, à l'âge de 62 ans.
Clowet (Albert), neveu du précédent, mais moins habile.
Cock (Jérôme), peintre, graveur et marchand d'estampes, vivait vers le milieu du XVIe siècle.
Berckens (Mathieu), né à Anvers en 1624. On a de lui plusieurs estampes au burin d'après Rubens et autres maîtres, qui sont pour la plupart des copies.
Bye (Corneille De), né à Anvers en 1620; il était fils et élève de Jacques, il a gravé les figures économiques de César Rippa.
Coelmans (Jacques), élève de Corneille Vermeulen, naquit vers l'an 1670.
Collaerts (Adrien), graveur au burin, vivait dans le XVIe siècle.
Collaerts (Jean), fils du précédent, a aussi gravé au burin, mais avec un meilleur goût que son père.
Collin (Richard) vivait dans le XVIIe siècle.
Danckers (Corneille), graveur et marchand d'estampes du même siècle.
Danckers (Danker), fils du précédent, habile au burin.
Dyck (Antoine Van). Ce peintre célèbre a aussi gravé à l'eau forte.
Edelinck (Gérard), très-habile graveur au burin, s'établit à Paris en 1665.
Edelinck (Jean), frère du précédent.
Edelinck (Nicolas), fils de Gérard.
Eynhouedts (Rombaut), graveur à l'eau-forte, né à Malines, dans le XVIIe siècle.
Fouquières (Jacques), peintre de paysages, né à Anvers en 1580; Rubens l'a souvent choisi pour orner les fonds de ses tableaux. Il passa en France en 1621, où il fut accueilli de Louis XIII, qui lui donna des titres de noblesse; cette distinction le rendit si orgueilleux qu'il ne travaillait plus que l'épée au côté et lui fit négliger son talent.
Fruytiers (Philippe). Ce peintre a gravé plusieurs estampes à l'eau-forte; il vivait dans le même siècle.
Fyt (Jean), peintre d'animaux, a gravé plusieurs morceaux de sa composition; il était contemporain des précédents.
Galle (Philippe, Théodore et Corneille dit le vieux, Corneille dit le jeune), tous 4 graveurs. Philippe est né en 1537 et est mort à Anvers en 1612. Théodore était fils aîné du précédent; Corneille dit le vieux était père du précédent, et Corneille dit le jeune était fils de ce dernier; ils furent tous établis à Anvers.
Guerards (Marc), né à Anvers en 1730; il était peintre d'histoire et de de paysages; il est mort en Angleterre.
Harefeldt *ou* Hareveldt florissait à Anvers dans le XVIIe siècle.
Helmont (Serghers-Jacob Van), peintre d'histoire, né à Anvers en 1683, fut disciple de son père, et mourut en 1726, âgé de 43 ans.
Jode (Pieter De), dit le vieux, très-habile graveur, natif d'Anvers, était fils de Gérard De Jode. Il mourut en cette ville en 1634.
Jode (Pieter De), dit le jeune, fils du précédent, naquit à Anvers en 1602. Il égala les meilleurs graveurs de son temps dans plusieurs de ses estampes, et dans d'autres il parut au-dessous de lui-même.
Jode (Arnould De), fils du précédent, a aussi gravé plusieurs estampes, mais il était moins habile que son père et que son aïeul.
Jordaens (Jacques), habile peintre, né à Anvers en 1594, fut disciple d'Adam Van Oort, dont il épousa la fille. Il mourut à Anvers en 1678, à 84 ans.
Loemans (Arnould), graveur du XVIIe siècle et marchand d'estampes à Anvers, a gravé quelques pièces d'après divers maîtres flamands.
Mallery (Charles De), graveur et marchand d'estampes, florissait à Anvers vers le commencement du XVIIe siècle.
Marinus, très-habile graveur flamand, florissait à Anvers dans le XVIIe siècle; on a de lui plusieurs estampes estimées.
Martenasie (Pierre), graveur demeurant à Anvers, lieu de sa naissance, est élève de Le Bas et a gravé diverses estampes.
Melar (Adrien), graveur assez médiocre, vivait à Anvers dans le XVIIe siècle.
Meyssens (Jean), graveur et marchand d'estampes, florissait à Anvers au XVIIe siècle.
Meyssens (Corneille), fils ou neveu du précédent, a gravé diverses pièces, entre autres un recueil de portraits des souverains de l'Europe, lequel parut à Anvers en 1662, in-4°.
Neef (Jacques), bon graveur flamand, florissait à Anvers dans le XVIIe siècle.
Nieulant (Guillaume), habile peintre de paysages, né à Anvers en 1584, et mort à Amsterdam en 1635, à l'âge de 51 ans.
Panderen (Egbert Van), a gravé au burin à Anvers, et avant le milieu du XVIIe siècle, plusieurs pièces d'après divers maîtres.
Panneels (Guillaume), natif d'Anvers, fut disciple de Rubens et grava à l'eau-forte un grand nombre de petites planches d'après ce maître.
Pitau (Nicolas), habile graveur du XVIIe siècle, natif d'Anvers, s'établit en France, où il a exercé son art.
Pontius (Paul), natif d'Anvers, est un des plus célèbres graveurs qu'ait produits le VIIe siècle.
Quellinus *ou* Quillinus (Érasme), habile peintre, né à Anvers en 1607, fut élève de Rubens, et réussit à représenter l'histoire.

Rubens (Pierre-Paul), très-habile peintre, naquit à Cologne en 1577, et mourut à Anvers en 1640, d'où il était originaire.

Ryckmans (N.), graveur d'Anvers, vivait dans le milieu du XVIIe siècle.

Rysbraek (P.), peintre paysagiste, florissait à Anvers dans le XVIIe siècle.

Sadeler (Gilles), neveu et élève de Jean et de Raphaël Sadeler, naquit à Anvers en 1570. Après avoir fait avec ses oncles quelque séjour en Italie, il fut appelé en Allemagne par l'empereur Rodolphe II, qui lui fit une pension. Il mourut à Prague en 1629, à 59 ans. Il a surpassé ses oncles par la beauté et la douceur de son burin.

Schuppen (Pierre Van), habile graveur au burin, natif d'Anvers, travaillait en France dans le XVIIe siècle.

Schut (Corneille), peintre d'histoire et graveur, né à Anvers en 1600.

Serwouter (Pierre), a longtemps résidé à Anvers où il a gravé.

Sneyders (François), naquit à Anvers en 1579; il peignit supérieurement bien les sujets de chasse et animaux que Rubens ornait assez souvent de figures; il a gravé quelques pièces à l'eau-forte.

Sneyers (Henri), habile graveur, florissait à Anvers dans le XVIIe siècle.

Sompel (Pierre Van), habile graveur, natif d'Anvers, florissait vers le milieu du XVIIe siècle.

Spruyt (P.), peintre du dernier siècle, natif d'Anvers, a gravé diverses planches à l'eau-forte.

Steen (François Vander *ou* Vanden), peintre et graveur, natif d'Anvers, lequel travailla beaucoup pour l'archiduc Léopold, qui lui faisait une pension.

Stock (André), graveur, lequel vivait à Anvers dans le XVIIe siècle.

Teniers (David), fils et élève d'un peintre du même nom, naquit à Anvers en 1610, et surpassa de beaucoup son père. Il mourut en 1694, âgé de 84 ans.

Uden (Lucas Van), très-habile paysagiste, né à Anvers en 1595, étudia la nature et parvint à la rendre dans un tel degré de perfection, que Rubens le jugea capable d'employer son pinceau dans plusieurs de ses tableaux.

Vermeulen (Corneille), habile graveur, natif d'Anvers, où il faisait son séjour ordinaire sur la fin du XVIIe siècle.

Voet (Alexandre), dit le jeune, a gravé à Anvers, avant le milieu du XVIIe siècle.

Vorsterman (Lucas), très-habile graveur, lequel florissait à Anvers du temps de Rubens, et dans les estampes duquel on trouve une manière expressive, beaucoup d'intelligence et un art admirable de rendre les étoffes, ainsi que les différentes masses de couleur qui se trouvaient dans les tableaux qu'il copiait.

Vorsterman (Lucas), dit le jeune, fils et élève du précédent, mais beaucoup inférieur à ce dernier.

Wael (Jean-Baptiste De), né à Anvers en 1558, peintre assez médiocre qui a gravé quelques sujets d'après ses fils dont il est fait mention ci-après.

Wael (Corneille De), habile peintre de batailles et d'animaux, naquit à Anvers en 1594, fut élève de son père, Jean-Baptiste De Wael, et alla ensuite en Italie pour se perfectionner.

Wael (Jean-Baptiste De).

Waumans (Conrad), assez bon graveur, vivait à Anvers dans le XVIIe siècle.

Witdock, Withouc *ou* Witdouc (Hans *ou* Jean), très-habile graveur, lequel florissait à Anvers avant le milieu du XVIIe siècle, est encore un de ces artistes qui ont su rendre le goût, la manière et les grands effets des tableaux des grands maîtres de l'école flamande, d'après lesquels ils ont gravé.

Wyngaerde (François Vanden), graveur et marchand d'estampes, établi à Anvers dans le XVIIe siècle.

ARCHITECTES ET SCULPTEURS.

Appelmans (Pierre) passait pour un des plus habiles architectes de son temps; il florissait à Anvers en 1412; il y bâtit l'église Saint-Georges, commença la cathédrale, et donna en 1420 le plan de la tour qui est à la droite du frontispice. Il mourut à Anvers le 25 mai 1434 et fut inhumé dans l'église de Saint-Georges.

Dryvere (Rombaut De), sculpteur, naquit à Malines vers le commencement du XVIe siècle. Il a fait le tabernacle en marbre de l'église de l'abbaye de Tongerloo.

Vriendt (Corneille De), sculpteur et architecte, naquit à Anvers en 1518; il était frère du fameux François De Vriendt, surnommé le Raphaël de la Flandre, par la même ressemblance de ses ouvrages à ceux de ce prince de la peinture. Il mourut à Anvers le 20 octobre 1572, âgé de 54 ans; son corps fut inhumé au cimetière des Récollets : c'est lui qui, en 1560, bâtit l'hôtel de ville d'Anvers, qui fut achevé en 1565.

Pas (Henri De), architecte, naquit à Anvers et florissait vers le milieu du XVIe siècle; il bâtit en 1568 l'hôtel de ville hanséatique à Anvers. Il donna le plan de la Bourse des marchands de Londres.

Brulle (Albert De), sculpteur, naquit à Anvers, et florissait à Venise vers le milieu du XVIe siècle. Il a fait la belle boiserie du chœur de l'église de Saint-Georges-le-Majeur.

Colin (Alexandre), sculpteur, naquit à Malines, et florissait vers le milieu du XVIe siècle. Il a fait le magnifique mausolée de l'empereur Maximilien, érigé dans l'église des Franciscains, à Inspruch.

Paludanus (Guillaume), sculpteur, naquit à Anvers en 1529, et fut admis en 1557 à l'Académie de peinture de cette ville, demeura quelques années à Rome, et mourut à Anvers le 11 mars 1579, âgé de 50 ans. Son corps fut inhumé dans la cathédrale.

Jonghelingx (Jacques), sculpteur, naquit à Anvers en 1531, demeura quelques années à Rome, s'établit à Anvers, revint en 1563; sculpteur et graveur des médailles de Philippe II, roi d'Espagne : il mourut le 31 mars 1606, âgé de 75 ans, et fut inhumé dans l'église de Saint-André.

Nole (Robert De), sculpteur, excellait à Anvers en 1620. Il fut admis en 1591 à l'Académie de peinture et de sculpture de cette ville, et mourut en 1636.

Mildert (Jean Van), sculpteur, excellait à Anvers en 1620; on l'admit en 1611 à l'Académie de sculpture. Il fut élu doyen de cette Académie en 1630, et devint sculpteur de l'archiduc Albert; il mourut à Anvers le 21 septembre 1638. Son corps fut inhumé dans l'église de Saint-Michel.

Gerbier (Balthazar), architecte, naquit à Anvers en 1592, apprit l'architecture à Rome et s'établit à Londres. Il mourut en 1667, âgé de 75 ans.

Opstal (Gérard Van), sculpteur, naquit à Anvers en 1595; il s'établit à Paris, fut admis en 1648 à l'Académie royale de peinture et de sculpture, parvint à la dignité de recteur en 1659, et mourut le 1er août 1668, âgé de 70 ans.

Buyster (Philippe), sculpteur, naquit à Anvers en 1595; il fut élève de Gilles Papenhoven, s'établit à Paris, et mourut le 15 mars 1668, âgé de 93 ans.

Quillin (Artus), sculpteur, naquit à Anvers en 1609, et fut élève de François Duquesnoi, à Rome. De retour à Anvers, il fut admis à l'Académie de peinture en 1640, et mourut dans la même ville le 28 août 1668, âgé de 59 ans.

Pauwels (Rombaut), sculpteur, naquit à Malines, fut élève de François Duquesnoi, à Rome; il fut admis en 1645 dans la Société des peintres et sculpteurs de Malines, s'établit ensuite à Gand, où il devint, en 1656, membre de la Société des peintres et sculpteurs, et fut élu, en 1645, doyen de la même compagnie.

Verbrugghen (Pierre) le vieux, sculpteur, naquit à Anvers, fut élève d'Artus Quillin le vieux, dont il épousa la sœur. Il mourut le 31 octobre 1686; son corps fut inhumé dans la cathédrale d'Anvers.

Verhulst (Rombaut), sculpteur, naquit à Malines, et fut élève de Rombaut Verstappen.

Millich (Jean), sculpteur, naquit à Anvers, et excellait vers l'an 1660; il devint sculpteur d'Egwige-Éléonore, reine douairaire de Suède; il donna ensuite le plan de la tour de l'église des Dominicains, à Anvers, dans le courant de l'année 1682.

Beveren (Mathieu Van), sculpteur, excellait à Anvers vers l'an 1670, et fut élève de Pierre Vanden Bruggen le vieux; il devint membre de l'Académie de peinture d'Anvers en 1650.

Willemsens (Louis), sculpteur, naquit à Anvers en 1635, fut élève d'Artus Quillin le vieux; devint sculpteur de Guillaume II, roi d'Angleterre, et mourut à Anvers le 12 octobre 1702, âgé de 67 ans; son corps fut inhumé dans l'église paroissiale de Saint-Georges.

Verbruggen (Pierre) le jeune, sculpteur, naquit à Anvers vers l'an 1640, de Pierre Verbruggen le vieux; il fut élève de son père et mourut à Anvers le 9 octobre 1691, dans le temps qu'il exerçait la charge de doyen à l'Académie de peinture de cette ville.

Scheemaeckers (Pierre) le vieux, sculpteur, naquit à Anvers, et fut élève de Pierre Verbruggen, le vieux; reçu à l'Académie de peinture en 1675, et élu doyen de la même compagnie en 1699. Il mourut le 17 avril 1714, à Arendonck.

Gibbons (Grinlin), sculpteur, naquit à Anvers, et excellait à Londres en 1690, et y mourut le 3 août 1721. Son corps fut inhumé dans le cimetière de l'église de Saint-Paul, *Covent-garden*.

Slotz (Sébastien), sculpteur, naquit à Anvers en 1655, fut élève de François Girardon, demeura quelques années à Rome, s'établit à Paris, fut reçu à l'Académie royale de peinture et sculpture, et mourut en 1726.

Verbruggen (Henri-François), sculpteur, naquit à Anvers, fut élève de son père, devint doyen de l'Académie de peinture en 1689, et mourut dans la même ville le 22 décembre 1724.

Vervoort (Michel), sculpteur, naquit à Anvers le 3 février 1667, fut élève de Henri Cosyns, admis en 1690 à l'Académie de peinture et de sculpture; il mourut à Anvers le 6 décembre 1737.

Plumier (Pierre-Denis), sculpteur, naquit à Anvers le 4 mars 1688, fut élève de Louis Willemsens, passa en Angleterre en 1721, et mourut la même année à Londres, âgé de 33 ans.

Rysbrack (Michel), sculpteur, naquit à Anvers en 1692, passa en Angleterre en 1712, et mourut à Londres, dans le célibat, le 8 janvier 1770.

Xavery (Jean-Baptiste), sculpteur, naquit à Anvers le 30 mars 1697, et y mourut le 19 juillet 1742.

Verhaeghen (Théodore), sculpteur, naquit à Malines le 3 juin 1701; il fut admis, en 1721, dans la Société des sculpteurs, à Malines, et y mourut le 25 juillet 1759.

LES ATELIERS D'AUTREFOIS.

Fantaisies et disgrâces de Steen et de Mieris.

(Suite et fin.)

II.

Nous avons laissé la porte de Jean Steen hermétiquement close. Mieris passa devant et parut très-affecté de cette rumeur.

Mais il continua son chemin.

C'est ici le lieu de parler de la trappe aux lapins de Mme Steen, née Van Goyen, et mère de six enfants faméliques et mal vêtus.

Fils d'un brasseur de Leyde, Jean Steen avait épousé la fille de son maître, Van Goyen, paysagiste d'une grande réputation, qui s'était pris d'amitié pour son rapin à cause de son humeur franche, caustique et joviale. Mais la pauvre Marguerite devait faire, du caractère de son mari, une étude plus complète et moins heureuse que son père.

Tantôt brasseur et tantôt peintre, Jean dépensa tout son patrimoine et finit par ouvrir à Delft, après la mort de ses parents, un cabaret que tint avec lui la fille de Van Goyen. Le cabaret eut le sort des brasseries. Steen fut le principal consommateur et la plus mauvaise pratique, sinon la moins assidue de l'établissement. C'était une première tentative de société entre la production et la consommation, entre le capital et le travail. Comme tant d'autres, fondées sur le même principe, l'entreprise de Steen tourna mal.

Criblé de dettes, persécuté par ses créanciers, il peignait pour se libérer quand il avait bu tout ce que renfermait sa cave; mais alors, au lieu d'employer le prix de ses tableaux à sa liquidation, il achetait de nouveaux muids sous prétexte d'en débiter le contenu et c'était lui-même qui le consommait encore.

On devine la détresse de la pauvre Marguerite et la misère de ses six marmots.

Que lui restait-il pour subvenir aux besoins de la famille? Une industrie réprouvée par le code de la chasse dans les Pays-Bas, mais qui paraîtra certainement originale.

Au temps de Mieris, c'est-à-dire dans la seconde moitié du XVIIe siècle, il y avait (il y a peut-être encore) beaucoup de lapins dans les environs de La Haye, de Delft, de Dort et dans toute la contrée. Ces animaux y pâturent dans l'immense jardin potager que présentent ces plaines unies et bien cultivées. Ils ont deux ennemis : l'homme et l'aigle de mer, très-friand de conils, dit mon auteur, et non moins habile que les paysans à les prendre.

Les habitants des faubourgs rivalisaient en hiver avec les paysans dans la chasse au lapin, chasse cauteleuse et sournoise, moins encore en vue de tromper le gibier, rendu téméraire par la famine, que les agents de monsieur le grand veneur de Hollande, lesquels confisquaient le fusil du chasseur non autorisé et le mettaient à contribution.

Voici donc comment on s'y prenait, quand on avait un logis donnant de quelque côté sur la campagne :

« Lorsque tout était couvert de neige, les pauvres bestelettes, ne trouvant rien à manger, s'approchaient la nuit des bâtiments, et ceux où on leur tendait des piéges avaient un soupirail ouvert et des choux dans la cave. La faim, qui fait sortir le loup du bois, enhardissait ces timides animaux d'entrer. Ils marchaient benoîtement sur une planche qui leur était offerte en manière de pont; mais à peine avaient-ils fait la moitié du chemin, que la planche, soutenue seulement au milieu, faisait bascule et chavirait sous les pas du conil, qui demeurait dans la cave et que l'habitant trouvait, à son réveil, grignotant tristement le chou, cause première de son emprisonnement. »

Tel était le procédé employé par Mme Steen pour se procurer gratuitement de la venaison, à défaut de quelques sous pour acheter du saumon frais, le plus vil des aliments dans les Pays-Bas.

Or, le soir du jour ou Mieris avait passé devant la porte de Jean Steen, le bruit d'un corps qui tombe retentit aux oreilles de Marguerite.

— Bon, pensa-t-elle; deux lapins au moins dans la cave!

Elle alluma la lanterne et descendit.

Au lieu d'un lapin, elle trouva un homme.

Cet homme, c'était le vieil ami de Steen.

— Eh! Seigneur Dieu, par quelle porte entrez-vous ici?

— Par la seule demeurée ouverte! répondit Mieris. D'ailleurs, on a quelquefois ses raisons pour tenir sa maison fermée, sans être pour cela ni mort ni malade.

— Hélas! il n'est que trop vrai, seigneur.

— Et ces jours là — à qui frappe, quand ce serait le grand pensionnaire en personne, on fait la sourde oreille; on n'ouvre pas.

— Hélas! hélas!

— Et l'on sait même gré — convenez-en — à ceux qui ne vont pas sonner bruyamment à la porte de la rue en se donnant l'air de vouloir se faire ouvrir.

— Vous êtes un devin, seigneur Mieris! dit Marguerite; car il faut l'être, quand on est heureux et riche, pour connaître les petites lâchetés de la misère.

Cependant ils étaient remontés et se trouvaient depuis un moment vis-à-vis de Steen, qui travaillait sans lever les yeux.

— Au travail et à jeun! Pauvre Steen! dit tout à coup Mieris.

— Au travail et à jeun, Mieris! et, nouveau Tantale, peignant une kermesse, c'est-à-dire une phalange de gens repus et gaillards au milieu d'une phalange de plats et de pots. Mais quelle bonne inspiration t'amène?

— L'envie de souper avec toi, Jean, et de savoir si, comme je le voudrais pour ta prospérité et pour ta gloire, tu as renoncé au tire-bouchon pour ne plus manier que les brosses.

— Pour la première de ces envies, elle est frugale, à moins que tu n'aies apporté des vivres avec toi. Quant à la seconde, je ne suis fidèle à mes résolutions qu'à jeun.

Jean Steen riait; mais ce rire avait quelque chose de si navrant, que dans les yeux de Mieris perlèrent deux larmes.

Mieris, au spectacle de cette misère, avait un remords de ne point se trouver heureux.

— Voyons, dit-il, je vois, je comprends. Je veux donc qu'on soupe ici ce soir, et gaiement. Marguerite, bon-courage, et feu sous toutes les marmites! C'est moi qui régale, entendez-vous?

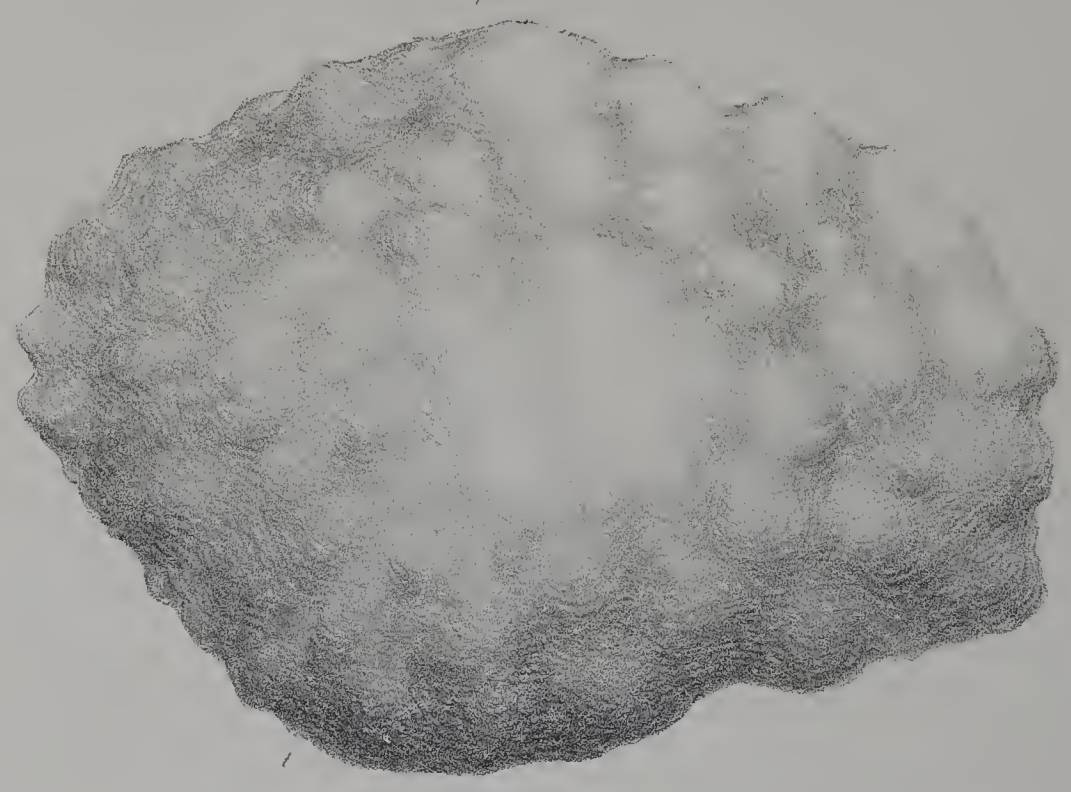
Et il jeta quelques florins sur la table.

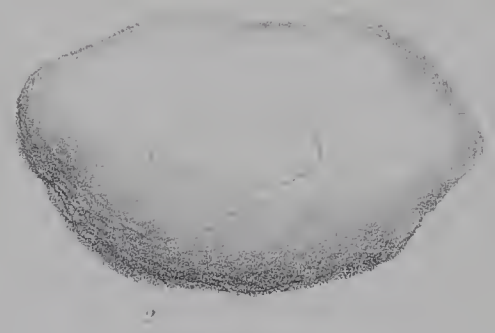
— Attendez, fit Marguerite, il y aura de trop; j'ai pris un lapin dans la matinée et je crois que je viens d'en entendre arriver un autre.

— Bon! bon! dit Steen, s'il y a des florins de trop, tu pren-

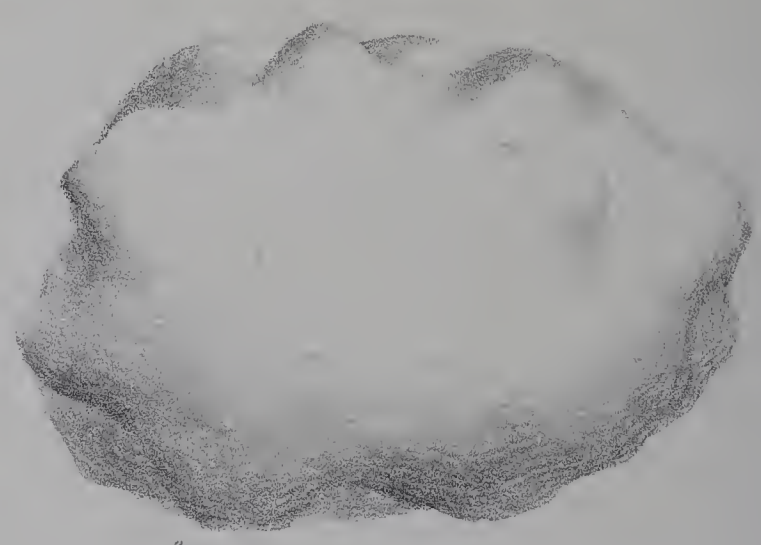
Dimension exacte de quelques grêlons,

tombés pendant l'orage du 1 Juillet 1853.





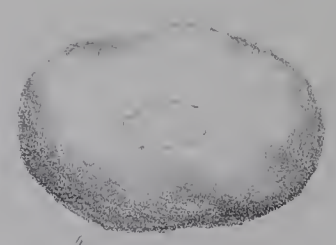
2



3

Schoofs.

d'après nature.



4

1. Grêlon de 30 centimètres de circonférence ramassé à Zellick, 28 heures après sa chute.
2. Grêlon ramassé à Ganshoren.
3. Grêlon ramassé à Jette, 56 heures après sa chute.
4. Grosseur ordinaire de la masse.
5. Etat d'un épi de blé après l'orage.

dras quelques bouteilles de plus... non pour moi, mais pour faire honneur à notre hôte.

Ainsi dit, ainsi fait.

Puis les enfants une fois rassasiés et couchés, on entama le récit des malheurs de la maison : Jean Steen — la nomenclature de ses dettes; Marguerite Van Goyen — la nomenclature de ses griefs conjugaux.

Mieris les calma et les consola de son mieux, et, — de copieuses libations aidant, — il les mit d'accord.

Cependant les bouteilles se vidaient. Jean Steen était gai comme aux bons jours. Marguerite elle-même trempait assez complaisamment ses lèvres dans l'or liquide de son verre de Bohême. Mieris, dont le front et le cœur s'étaient épanouis, demanda tout à coup à son vieux camarade ce qu'il comptait vendre son tableau. Jean lui dit qu'il en espérait quatre cents florins. Mieris les lui compta sur l'heure.

Ce fut une explosion d'allégresse.

— Cher et généreux seigneur! miaulait Marguerite en sanglotant de joie.

— Charmant petit Mieris du bon Dieu ! tonnait Jean Steen.

— Holà ! il y a donc quelqu'un là-dedans, cria une voix du dehors. C'était un buveur désappointé qui revenait à la charge.

— Ce n'est rien, c'est le crédit de Jean Steen qui renaît de ses cendres, comme Delft il y a cent ans! *Demain on boira ici pour rien*. Allez le dire aux amis et aux pratiques.

— Chut! que dis-tu là, pauvre Steen, chuchota Marguerite avec un geste suppliant. — Puis tout haut au passant :

— N'en croyez rien, brave homme. Il n'y a plus de cabaret ici. Ce que vous entendez est le chant de la Misère!

— Allons il n'est pas mort ! dit le procureur en s'éloignant. Car c'était lui-même. Il n'est pas mort; il n'est qu'insolvable.

II.

Étant ressorti de la taverne de Jean, convertie en atelier, Mieris, moins ferme que de coutume sur ses tibias chaussés de soie, et moins classiquement drapé dans son manteau de velours, reprit à tâtons le chemin de sa demeure.

Mais voici qu'un savetier et sa femme, travaillant encore à cette heure avancée, entendent quelqu'un gémir et crier. Ce n'était point la plainte modulée des chats épris, non plus que le *hou hou* des oiseaux de proie nocturnes, hôtes des clochers de Delft. C'était l'accent humain dans ce qu'il a de plus lamentable. La lampe fut tirée aussitôt de dessous les boules d'eau par ces bons artisans. Ils sortirent dans la rue, la lumière à la main, et ne tardèrent pas à trouver ce qu'ils cherchaient.

En se penchant avec précaution sur un cloaque laissé ouvert par des maçons, et d'où les plaintes semblaient sortir, ils trouvèrent un passant, tombé au beau milieu et qui s'y débattait dans la fange.

Ces bonnes gens le tirent de là et, tout heureux d'avoir sauvé leur prochain d'une mort à peu près certaine, le Philémon et la Baucis de Delft lavent et couchent dans un lit bien chaud l'hôte contusionné que la Providence leur envoie.

Le lendemain matin, l'étranger s'habille, remercie avec effusion, salue et sort, et les cordonniers n'entendent plus parler de lui de quelque temps.

Mais un soir le même personnage revient à l'échoppe et dépose parmi les outils de l'ouvrier un petit tableau merveilleux.

—C'est, dit-il, de la part d'une personne que vous avez tirée une nuit de plus mauvais pas où elle se soit jamais trouvée. S'il vous prend la fantaisie de vous défaire de cette peinture, portez la ici près chez Jean Steen, il vous en dira le prix et vous pourrez la vendre sans y perdre.

La cordonnière n'aimait pas, a ce qu'il semble, que le cordonnier son époux fréquentât la boutique de Jean Steen; car elle prit elle-même le tableau et le porta chez le procureur Jacques Maes, chez qui elle avait servi autrefois.

Le procureur porta le tableau à la lumière, mit ses bésicles, et se caressant le menton :

— D'où vous vient ceci?

— D'un seigneur de bonne mine, qui n'a pas voulu se nommer.

— Mais que cet ouvrage désigne suffisamment, si c'est de sa main !

— C'est comme les chaussures ressemelées par mon mari, dit la vieille, ça se reconnaît rien qu'au bruit qu'elles font quand on marche dedans.

— Absolument, répondit Jacques Maes en souriant; mais avec cette différence que tous les ravaudages que votre mari et vous pourriez faire, ne vous rapporteraient point le même bénéfice que la vente de ce tableau.

— Est-il Dieu possible? fit la savetière ébahie.

— Oui, et je vous conseille de le garder si l'on ne vous en donne pas au moins huit cents florins.

— Huit cents florins... Mais c'est une somme!...

— Que je vous compterai sur l'heure si vous me laissez le tableau.

— Ah! gardez-le hardiment, M. Maes; mon mari et moi aimerons mieux avoir huit cents florins que cette planche.

Cette aventure de Mieris, la dernière de sa vie, est traitée de maussade par son biographe. Le mot est mal appliqué à un acte de générosité et de délicatesse pareil; il est poli, s'il s'agit du cloaque où tomba le pauvre Mieris, il est tout-à-fait insuffisant s'il est question des conséquences funestes de sa chute dans une eau fétide et glacée.

Car Jean Steen, s'étant présenté à quelque temps de là chez son bienfaiteur, pour le remercier de l'avoir aidé à rouvrir son cabaret, le trouva à demi-perclus et succombant à la maladie dont est mort Scarron, de joviale mémoire.

Mieris languit près d'une année encore et mourut le 12 mars 1681.

Il fut enterré à Leyde dans l'église de Saint-Pierre.

Tout le monde connaît au Louvre la *Dame à sa toilette*, le *Marchand de volailles*, et surtout le *Jeune homme faisant des bulles de savon*. Mais ces trois jolies toiles sont bien peu de chose en comparaison des chefs-d'œuvre que Mieris avait répandus surtout dans les cabinets d'amateurs de son pays, et qui y sont demeurés avec le culte de sa mémoire.

Devenu d'une sobriété presque ascétique sur la fin de ses jours, Mieris, tout en ne trinquant plus avec Jean Steen, se plaisait quelquefois à l'entendre encore plaisanter sur les disgrâces de cette vie.

— « Qu'est-ce que la peinture? » s'exclamait parfois tristement le malade privé de l'usage de ses mains et partant de ses pinceaux.

— « C'est un bourbier, » répondait Jean Steen.

— « Qu'entends-tu par là? » demandait Mieris.

— « Qu'est-ce qu'un bourbier, reprenait le peintre cabaretier, sinon un mélange de liquides colorés où l'on se débat au risque de perdre la vie?

— « Ta définition, camarade, convient aussi bien au métier d'ivrogne qu'à celui de peintre. Un ivrogne se débat aussi toute sa vie dans les liquides et finit par s'y noyer. »

— « Elle convient aussi aux mésaventures de mon respectable ami Mieris, qui est un peintre et non pas un ivrogne. »

— « Hélas! mon ami, j'en étais un ce jour-là!... »

— « Une fois n'est pas coutume ! »

— « Et pourtant j'en mourrai, comme tout le fait présager! »

— « Une fois n'est pas coutume ! »

C'est une scène de Molière ou mieux un épisode de Cervantès. Seulement la scène est à Delft, au lieu de se passer dans quelque Sierra.

OSCAR HONORÉ.

LE MUSÉE DES SOUVERAINS

AU LOUVRE.

Il y a précisément un an, à pareille époque, le prince président, qui passait rarement une semaine sans honorer le musée du Louvre d'une visite artistique, s'arrêtant tout à coup au milieu du *Salon carré*, dit à M. le comte de Nieuwerkerke qui l'accompagnait :

« Vous avez apporté de bien grandes améliorations dans l'administration qui vous est confiée : grâce à vous, la France n'a plus rien à envier sous ce rapport, aux nations rivales, et pourtant je médite encore quelque chose de plus : je voudrais réunir, comme dans une sorte de sanctuaire, tout ce qui peut rappeler les grands souvenirs de notre histoire, et, pour cela, j'ai compté sur vous... »

Quatre jours après un décret présidentiel instituait le *Musée des souverains*. M. le comte de Nieuwerkerke avait trouvé cinq salles pour le contenir, et sans se laisser effrayer par la perspective des innombrables obstacles qui séparaient le projet de la réalisation, il posait les bases de ce monument, que viennent de couronner l'approbation de l'empereur et l'admiration de la France.

Le directeur général des musées s'était adjoint un de ces hommes qui, selon l'expression de Montaigne, *ont le cœur et l'esprit à la chose;* M. le comte Horace de Vieleastel, nommé conservateur du nouveau musée, justifiait en tout point la haute confiance dont l'honorait le chef de cette vaste administration. En moins d'une année, tout cet énorme travail fut complétement perfectionné : décorations architectoniques, confection des montres, peinture murale, réparations intérieures; enfin, ce qui offrait plus de difficultés, réunion et classement des objets, tout fut prêt à être livré aux regards investigateurs de la curiosité publique. C'est ce qui vient d'avoir lieu.

Cinq salles, nous l'avons dit, forment ce musée. Les salles, adossées à la colonnade, sont : le salon de Louis XIII, ainsi nommé à cause des magnifiques boiseries qui le décorent et qui appartenaient originairement à une chambre que ce prince habitait au château de Vincennes. Une vitrine en occupe le centre; elle contient et laisse admirer sur toute leur face, 1° une armure dorée de François II; 2° le casque et les brassards de Henri II, œuvre de ciselure d'un travail exquis; 3° l'armure de combat de Henry IV : la trace d'une balle apparaît à la partie inférieure droite de la cuirasse; on prétend que cette empreinte provient d'une *balle d'essai* : je me permets de faire observer que s'il est vrai qu'un coup de feu soit toujours tiré sur les armures défensives qu'on veut éprouver, on se hâte toujours aussi, après l'opération, d'en faire disparaître la trace par le martelage et le polissage : or, comment supposer que ce qu'on fait invariablement pour un simple cuirassier ou carabinier de l'armée, ait été négligé lorsqu'il s'agissait de l'armure d'un roi?... Le brave Béarnais, au dire de Sully, *étoit trop curieux de ses chausses et hoqueton*, pour avoir jamais consenti à porter un harnois dévirginisé par le contact d'un projectile aussi pacifique : admettons mieux et disons que le chevalier qui avait si bien *le talent de battre*, s'est trouvé en d'assez rudes emprises, pour que cette balle soit une bonne et belle attestation de sa façon de *montrer sa poitrine à quiconque*. Cette supposition, très-probable, ne fait du reste qu'ajouter une nouvelle valeur à cette précieuse relique.

Auprès d'elle figure l'armure de Louis XIII, toute mouchetée de fleurs de lis : un double intérêt s'y rattache, en ce que c'est précisément cette même armure qui posa devant Philippe de Champagne, lorsque ce peintre illustre fit le portrait du roi Louis XIII, qui est exposée au musée impérial du Louvre. Enfin, la dernière armure de cette vitrine, est celle de Louis XIV; elle est lourdement travaillée, pesamment agencée, et justifie pleinement ce que Boileau a *presque* dit de ce roi qui se plaint de son rang

Et maudit *sa lourdeur* qui l'attache au rivage.

La seconde pièce est la *chambre* dite *de Henri IV*. Un funèbre souvenir plane sur cette salle, au fond de laquelle apparaît, comme un fantôme de la vieille barbarie, la sombre alcôve où fut déposé le meilleur des rois qu'ait jamais eus la France, le jour où il fut frappé par le couteau de Ravaillac : en avant de cette alcôve s'élève, sur un piédestal, la statue d'argent de *Henri IV enfant*, alors que les bons paysans du Béarn le nommaient encore *le jovial Henriot*. Contraste touchant, poétique rapprochement dont on doit savoir gré à celui qui en a compris toute l'exquise délicatesse! Comme dans la salle qui précède, le centre de celle-ci est meublé d'une armoire à jour où l'on admire deux armures de Henri II, : la première figurait depuis longtemps déjà au musée; l'autre, splendidement damasquinée en argent, fut enlevée, en vertu du décret présidentiel, à la Bibliothèque impériale, qui eut bien du mal à s'en séparer; c'est un de ces chefs-d'œuvre qui suffisent seuls à l'illustration de la vie d'un artiste.

Au milieu d'elles s'élève, comme la dépouille d'un géant mort débout, la colossale armure de guerre de François Ier, ce chevalier de cour et de camp, qui marcha toujours la tête haute, à Marignan comme à Pavie; Marignan, cet Austerlitz, Pavie, ce Waterloo du précurseur de nos empereurs modernes. Cette armure, qui mesure six pieds deux pouces, prouve qu'on peut être homme grand sans cesser d'être grand homme, ce qui n'ôte rien au panégyrique d'Alexandre :

Magnus Alexander corpore parvus erat.

Cette armure est semée de fleurs de lis primitives, effilées à la façon florentine; mais si sa vue excite l'admiration, que de nobles souvenirs n'éveille pas dans l'âme l'aspect de cette grande figure qui surgit, du sein du XVIe siècle, comme la magique récapitulation de tout ce que le passé a fondé de durable pour l'avenir! Où pouvait être mieux placée qu'au Louvre, vrai temple de l'Art, cette vivante souvenance du protecteur de l'Art? N'est-ce pas du sein de sa cour galante, lettrée, chevaleresque et frivole tout à la fois, que François Ier convoqua en France tout ce que l'univers comptait d'artistes et de savants? A sa voix, Lascaris accourait de Constantinople pour fonder la bibliothèque de Fontainebleau; le Rosso et le Primatice la décoraient de leurs chefs-d'œuvre : André del Sarto, Jules Romain, le Titien, Benvenuto Cellini et mille autres gagnaient leur immortalité en proclamant celle de leur royal protecteur; Jean Goujon animait les monuments de P. Lescot et de Philibert Delorme, et tandis que le génie de la peinture, de la sculpture et de l'architecture puisait la

force et la vie dans les inspirations du roi chevalier, Léonard. de Vinci mourait glorieusement dans les bras de celui qui avait pris pour seconde devise : *Ne faux jamais !* Il y a donc devant cette armure autre chose qu'une damasquinade, et c'est à bon droit que les artistes d'aujourd'hui peuvent fièrement lever la tête pour admirer la dépouille gigantesque de celui qui donna son nom au siècle qui lui dut toutes ses grandeurs.

La troisième salle est celle *de Henri II* : ses boiseries portent la date de 1559 ; elle contient tous les ornements qui servaient à la chapelle pour la réception des chevaliers de l'ordre du Saint-Esprit. Rien de gracieux et de riche tout à la fois, comme l'ordonnance de cette sorte d'autel sur lequel sont déposés les précieux reliquaires et autres pieuses orfévreries, qui figuraient dans l'antique cérémonial. D'anciens et splendides manteaux de chevaliers, diaprés de flammes d'or et de langues de feu. rappellent que le miracle de la Pentecôte servit de base à la chevaleresque institution. Toutes ces pièces sont d'une authenticité irréprochable et ont constamment figuré dans toutes les réceptions de chevaliers, jusqu'en 1830.

La quatrième salle, *salle des Bourbons,* pourrait s'appeler *salle de la monarchie.* En effet. la série des objets qui y sont exposés, remonte bien au delà de la troisième race. puisqu'on y trouve le siége de fer de Dagobert et les insignes découverts dans la tombe de Childéric. Ici, le système d'exposition change : les vitrines règnent le long des murs et offrent à l'œil une sorte de tableau synoptique, où sont merveilleusement étalés livres d'heures, missels évangéliaires , bréviaires , chefs-d'œuvre d'enluminure , ayant tous appartenu à quelque grand nom de nos annales : Anne de Bretagne , Charles VIII , Louis XII, Henri II, Henri IV. Charlemagne. saint Louis, Louis XIV. Marie Stuart.

Là, se voit le vase arabe qui fut la cuve baptismale de saint Louis et du duc de Bordeaux ; le casque et le bouclier d'or que Charles IX portait dans les parades ; un miroir et un bougeoir tout garni de pierres précieuses d'une valeur inestimable. dont la république vénitienne fit présent à Marie de Médicis. Que dirai-je encore? Il faudrait un volume entier pour détailler toutes ces richesses, qu'il est plus facile d'admirer que de décrire. Les bornes d'un simple article se refusent à de semblables énumérations. et je me hâte d'arriver à l'endroit solennel de ce temple, qui est la *salle de l'Empereur.*

L'Empereur, c'est Napoléon : pour les autres on ajoute le nom au titre : mais, en Franc. tout cœur et toute oreille comprennent, lorsque vibre ce mot magique : car l'Empereur. c'est la patrie, c'est la France! c'est plus encore, c'est l'Europe, c'est le monde !

Aussi, voyez avec quelle curieuse avidité les hommes de toutes les nations se précipitent pour admirer et vénérer toutes les reliques contenues dans cette enceinte ! Car la gloire est de tous les pays, et, pour elle. il n'est point de délimitations, de frontières.

Ici, tout s'anime, marche et palpite : c'est le héros lui-même qui nous apparaît et se lève de son linceul, pour nous raconter à tous l'étrange et saisissant récit de son incroyable épopée ; c'est *le législateur* nous montrant le Code immortel qui est devenu la source féconde où toutes les nations modernes ont puisé leurs lois et leur force comme on vit jadis les peuples de la Grèce antique emprunter à Lycurgue les leçons de sa philosophie pratique.... C'est *le capitaine*, nous offrant l'épée glorieuse, dont la pointe était toujours tournée vers la victoire, comme un aimant qui attirait le triomphe : c'est *le philosophe*, ouvrant devant nous le poétique recueil des chants scandinaves sortis comme un suave parfum de la lyre d'Ossian : c'est *le frère.* étalant à nos yeux les présents de sa sœur Caroline ; c'est *le père,* écartant pour nous les rideaux du berceau où dormit l'espoir de sa race, l'espoir de son juste orgueil : c'est *le soldat*, nous disant : « Voici le lit de campagne où je veillais pour le salut de la patrie. où je dormais, à l'approche de la bataille, comme les Turennes d'un autre âge.» C'est *l'homme,* toujours grand, toujours héros, nous montrant le drapeau qu'il baignait de ses larmes en quittant la France, et le mouchoir qu'il baignait de sa sueur. en quittant la vie, et sur lequel il laissa l'empreinte sacrée de ses souffrances, comme le Christ, sur le voile des filles de Jérusalem maudite ! C'est lui enfin, *lui*, avec toutes ses gloires, avec toute la splendeur de son impériale carrière; lui aussi, abîmé dans la triste et navrante réalité d'une chute qui suffirait à l'immortalisation d'un autre !

Ce musée est plus qu'un musée ; c'est un poëme magnifique, c'est une histoire fidèle, avec ses récits, ses épisodes, ses péripéties, ses dénoûments : c'est un grand drame où la fiction cède la place à la réalité, où les acteurs augustes sont les héros de leur propre personnage. Ici, tout est vrai, tout parle, respire et s'adresse au cœur : c'est le passé tout entier, qui surgit sur l'océan des siècles, comme l'arche des anciens jours sur l'océan des eaux : c'est la vie du grand homme, c'est l'homme lui-même

> Dont la marche rapide, en beaux faits si féconde,
> Paraîtra chimérique aux siècles à venir ;
> Car il mit moins de temps à conquérir le monde,
> Que d'autres à le parcourir !

L'admiration publique a largement payé la pensée et l'exécution de ce glorieux monument : nul plus que l'empereur Napoléon III n'avait le droit d'en poser la première assise. La France lui devra beaucoup pour ce nouveau combat qu'il a livré à la barbarie de l'oubli et dans lequel il a triomphé, comme dans tout ce qui intéresse le progrès de la civilisation ; les artistes et les poëtes l'en remercient. comme d'une œuvre qui les relève à leurs propres yeux; le peuple l'applaudit, parce qu'il lui a rendu les plus glorieuses et les plus touchantes pages de sa grandeur nationale. La France l'admire, parce qu'en rapprochant les vieux souvenirs des récentes actions, il prouve à l'Europe entière qu'il sait peser dans la même balance tout ce qui légitime la juste fierté de la patrie. Lorsque, après 14 siècles d'éclatante pérennité, un trône s'écroule dans une tempête. il est beau de trouver un homme dont la puissante main, réunissant tous ces nobles débris de l'ouragan, use de son droit d'épaves pour glorifier et perpétuer la mémoire des naufragés. C'est vainement que le souffle des révolutions s'acharne à renverser les monuments qui attestent la gloire de nos pères ; Dieu a voulu qu'un bras plus fort s'opposât au vandalisme des iconoclastes, et il appartenait à celui qui fonde l'édifice de l'avenir de relever les ruines du passé.

GALOPPE D'ONQUAIRE.

PROGRÈS ARCHÉOLOGIQUE.

Le *Journal d'Anvers* vient de publier l'article suivant où deux de nos concitoyens, MM. Alexandre et Arnaud Schaepkens, sont cités avec des éloges bien mérités :

Les études archéologiques se sont propagées avec une remarquable rapidité. Il n'y a presque plus de ville en Belgique qui ne compte sa société archéologique, et ses études dirigées avec une grande persévérance par des amis de l'art du moyen âge, ont sauvé bien des monuments de l'oubli ou du marteau destructeur. Cependant ces persévérants efforts des artistes et des savants dans l'intérêt de l'art ancien et surtout de l'art religieux, réclament encore de nouveaux efforts et de sérieuses études. Nous sommes loin d'avoir remplacé ce que les révolutions, l'indifférence et le mauvais goût des siècles derniers ont anéanti. A nos églises manquent ces magnifiques ameublements qui faisaient la gloire de nos anciens sculpteurs, peintres et architectes. A beaucoup de nos temples construits avec une somptuosité remarquable, il faut des restaurations, faites par des artistes et des ouvriers, non-seulement habiles dans le maniement du ciseau ou de l'équerre, mais initiés aux règles et aux traditions de l'art ancien et de ses mystiques symboles.

Parmi les publications archéologiques de notre pays, on remarque les annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique, recueil fondé il y a dix ans. En outre, des sociétés historiques, littéraires et archéologiques poursuivent dans presque toutes les localités du pays leurs recherches et leurs études par la publication de documents sur les anciens monuments.

L'élan donné à ces études avec un zèle et une persévérance remarquables a produit de belles œuvres, des travaux pleins de mérite. Tandis qu'en France De Caumont, Didron et Batissier décrivaient, publiaient et dessinaient leurs monuments nationaux, la Belgique relevait de l'oubli, par les travaux de Schayes, des frères Schaepkens, de Delsaux, de Le Maistre d'Anstaing et d'autres, les antiques cathédrales et leurs anciens et précieux trésors religieux.

M. Schayes dans son *Histoire de l'architecture en Belgique*, a décrit avec une rare élégance et une grande clarté les monuments belges depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. M. Arnaud Schaepkens a dessiné, décrit et publié dans son *Trésor de l'art ancien*, les anciens reliquaires de nos églises romanes; Le Maistre d'Anstaing, Renard et Dumortier continuent leurs laborieuses études et recherches sur la magnifique cathédrale de Tournay, à Liége, M. Delsaux tout en s'occupant de la restauration des anciens monuments, a publié avec une vigoureuse exactitude les plans et détails de la belle église en style ogival de Saint-Jacques.

A ces savants et à ces artistes, il faut joindre les noms de Durlet d'Anvers, de Geerts, de De Kuyper, architectes et sculpteurs d'un grand mérite, qui meublent, décorent et ornent nos églises de stalles, de jubés, de confessionnaux, de statues et de rétables, rappelant par la beauté des lignes et le précieux fini du travail, ce que le moyen âge nous a laissé de plus gracieux en ce genre de décoration.

Mais comme nous venons de le dire, à ces études de nos archéologues, à ces travaux de nos artistes, il faut un plus grand essor. Trop de beaux monuments sont encore détruits de nos jours sous de vains prétextes, trop de médiocrités sont encore préférées dans les travaux d'embellissement et de décoration de nos monuments, au détriment des artistes qui ont acquis, par des travaux pénibles et laborieux, un talent qui leur assigne de droit cette mission. Le mouvement donc imprimé aux études et aux recherches, doit encore se répandre par le temps. Les monographies des cathédrales de Liége, de Tongres, de Maestricht, de Huy, de Lierre, publiées par MM. Van den Steen, Alex. Schaepkens, Redig et autres, ont attiré l'attention sur ces monuments, les ont fait connaître et apprécier, et ont fourni aux artistes des modèles et des descriptions dont l'utilité se fait de jour en jour sentir davantage.

Il est heureux sans doute que le goût pour l'art religieux ait fait de si grands progrès chez nous depuis quelques années. Aussi quand le règne de l'art chrétien aura acquis toute la place qu'il doit occuper dans nos constructions monumentales, quand nos artistes seront appelés à décorer nos églises de peintures murales, quand nos edifices ne présenteront plus dans leur ameublement ce mélange d'ornements sans goût et sans élégance, alors les archéologues et les artistes pourront se féliciter d'avoir rempli une belle mission, mission utile et indispensable pour soutenir la dignité du culte religieux.

DISTRIBUTION DES PRIX AUX EXPOSANTS DU SALON DE 1853.

Aujourd'hui a eu lieu dans le grand salon du Louvre, la distribution des récompenses accordées aux artistes qui ont exposé cette année.

A trois heures, le prince Napoléon est entré dans la salle, accompagné de M. Fould, ministre d'État et de la maison de l'Empereur, et de M. de Nieuwerkerke, directeur des musées impériaux, et a pris place au fauteuil de président, ayant à ses côtés ces deux personnages.

Le prince Napoléon a prononcé le discours suivant :

« Messieurs,

« Nulle mission ne pouvait m'être plus agréable que celle qui m'est confiée aujourd'hui par l'Empereur. Je suis fier et heureux de venir en son nom encourager les efforts et récompenser le mérite des artistes qui ont paru avec le plus d'éclat à l'exposition de cette année.

« Dans notre pays d'égalité, où le partage des fortunes tend à niveler les conditions, en universalisant le bien-être, l'Etat doit se substituer aux particuliers, afin d'accomplir ce qu'ils ne pourraient tenter par eux-mêmes : de là, les encouragements nombreux que le gouvernement accorde et les dépenses qu'il fait pour maintenir l'art en France au degré d'éclat et de grandeur où il est parvenu.

« Aucun des régimes précédents n'y a manqué, rendons leur cette justice; mais, qu'il me soit permis de dire avec le même sentiment d'équité, que jamais un champ plus vaste ne fut ouvert aux arts que par l'Empereur actuel. En faut-il d'autres preuves que l'impulsion générale donnée à tous les travaux d'embellissement de la capitale et surtout l'achèvement du Louvre?

» C'est une grande et féconde pensée, messieurs, que d'avoir rattaché l'inauguration du nouveau Louvre qui s'élève à l'ouverture de l'exposition décrétée pour 1855; exposition universelle où viendront s'étaler, auprès des produits de l'industrie du monde entier, les œuvres d'art de quelques peuples privilégiés parmi lesquels la France tient le premier rang.

» Mieux qu'aucun autre, elle a su jusqu'à ce jour, par le goût, qui est une des puissances de l'art, ennoblir le domaine de l'industrie, et nous avons le droit d'espérer, en présence des travaux que nous venons couronner aujourd'hui, qu'en 1855 notre belle et chère patrie se montrera digne d'elle-même. »

Ensuite M. Fould a pris la parole, et M. de Nieuwerkerke a donné lecture des récompenses dans l'ordre suivant :

Peinture. *Premières médailles.* — MM. Daubigny, peintre de paysages; Benouville, peintre d'histoire; Jalabert, peintre d'histoire et portraits.

Médailles de 2e classe. — MM. Comte, peintre de genre; Brion, id.; Millet, id.; Lambinet, paysages; Knauss; Maréchal fils, auquel le gouvernement accorde la faculté de voyager aux frais de l'Etat, en Allemagne, en Italie et en Espagne.

Médailles de 3e classe.—MM. Stevens, peintre de genre; Valbourg, genre et histoire; Hamont, Mme Sturel, née Octavie; MM. Raillet, Chavet, peintres de genre; Dehodding, Mathio, histoire; Legentil, paysages; Bernard, genre et animaux; Amal.

Sculpture et gravure. *Médailles de 1re classe.*—MM. Maillet, Loison,

Médailles de 2e classe.—MM. Rébert, Allasœur, Montagny, Cordier.

Médaille de 3e classe. — MM. Lecourt, Feret, Boitel, Mme Lefèvre-Deumier, Chabot, Travots

Architecture. — Il n'a pas été accordé de médaille de 1re classe.

Médailles de 2e classe. — MM. Perluisot, Minel, Brunet.

Médailles de 3e classe. — MM. Compagnon, Huguenet, Gaucheret.

Gravure, lithographie. *Médaille de 1re classe.*—M. François (Jules).

Médailles de 2e classe. — MM. Salmon, Demarne.

Médailles de 3e classe. — MM. Balle, Joubert, Laurent, Leroy.

Une médaille d'honneur a été accordée à M. Henriquel Dupont, membre de l'Institut, qui n'ayant point voulu, comme membre du jury, accepter la somme de 4,000 fr. à laquelle il avait droit, l'a partagée entre l'Association des artistes à laquelle il donne 2,000 fr. et la recette des jours payants de l'Exposition qui sera augmentée des autres 2,000 fr.

Ont été nommés officiers de la Légion-d'Honneur : MM. Henri Lemann, peintre d'histoire; Duret, sculpteur, membre de l'Institut.

Chevalier du même ordre : MM. Français, peintre de paysages; Edouard Dubuffe, histoire et portraits; Chenavard, histoire; Jules André; E. Hébert, F. Willems, P. Pierrard, Dieboldt, Dieu, graveurs.

MMmes Rosa Bonheur et Herbelin ne pouvant être décorées, seront désormais affranchies du jury.

Après la distribution des prix, M. de Nieuwerkerke a levé la séance qui s'est terminée vers 3 heures et demie.

RÉPARTITION

DES OBJETS D'ART ET LIVRES

ÉCHUS

AUX SOUSCRIPTEURS A LA RENAISSANCE

XIVe ANNÉE.

En dehors des tableaux, dessins, aquarelles qui sont répartis entre les souscripteurs, comme les années précédentes, il reste un certain nombre d'abonnés auxquels il est échu une quantité de volumes dont le chiffre a été déterminé par le sort. Nous prions les personnes auxquelles ces volumes appartiennent de vouloir bien indiquer ceux qui leur conviennent et de les faire retirer, soit directement, soit par nos correspondants habituels.

Elles pourront choisir dans les deux catalogues suivants autant de volumes qu'il leur en est échu. En parcourant la liste du tirage imprimée ci-dessous, elles verront facilement le nombre de volumes auxquels elles ont droit. Ce mode de répartition nous a semblé préférable en ce sens que chacun prend ce qui lui convient le mieux.

CATALOGUE N° 1.

PANTHÉON CLASSIQUE.

Mlle BRUN. LE PRINTEMPS, L'ÉTÉ, L'AUTOMNE, L'HIVER . . . 4 vol.
BOUILLY. RÉCAPITULATIONS. . . . . 3 »
— CONSEILS A MA FILLE. . . . . 2 »
— CAUSERIES D'UN VIEILLARD . . . . . 1 »
— NOUVELLES CAUSERIES D'UN VIEILLARD. . . . . 1 »
— ADIEUX DU VIEUX CONTEUR . . . . . 1 »
M. BLANCHARD. ÉCOLE DES MOEURS OU MAXIMES DE LA SAGESSE. 5 »
BOURDON. ÉLÉMENTS D'ARITHMÉTIQUE (en un). . . . . 3 »
BOREAU. HISTOIRE DE RUSSIE (en un). . . . . 2 »
— HIST. DE POLOGNE (en un) . . . . . 2 »
— HIST. D'ANGLETERRE (en un). . . . . 2 »
— HIST. DE FRANCE (en deux). . . . . 4 »
— HIST. SAINTE (en un) . . . . . 2 »
— HIST. ANCIENNE (en un). . . . . 2 »
— HIST. GÉNÉRALE (en deux) . . . . . 4 »
CORNEILLE. OEUVRES COMPLÈTES. . . . . 5 »
DROZ. ESSAI SUR L'ART D'ÊTRE HEUREUX. . . . . 1 »
ÉMILE DE BONNECHOSE. PRÉCIS HISTORIQUE DE FRANCE (en un) 2 »
DE GERANDO. DU PERFECTIONNEMENT MORAL OU L'ÉDUCATION DE SOI-MÊME. . . . . 4 »
DE GÉRAMB. VOYAGE A ROME . . . . . 1 »
DESDOUITS. SOIRÉES DE MONMTLHÉRY. . . . . 3 »
— L'HOMME ET LA CRÉATION, théories des causes finales dans l'univers . . . . . 3 »
DE GENLIS. EMPLOI DU TEMPS. . . . . 1 »
F. DENIS, LE BRAHME VOYAGEUR . . . . . 1 »
Ouvrage couronné par l'Académie.
DELILLE. LES GEORGIQUES . . . . . 1 »
FRANKLIN. LE CHEMIN DE LA FORTUNE . . . . . 1 »
GERARD. LE COMTE DE VALMONT OU LES ÉGAREMENTS DE LA RAISON . . . . . 3 »
GUÉRIN. LE TOUR DU MONDE (Australie, Japon, Archipel indien) . . . . . 1 »
— id. (Angleterre, Océan atlantique) . . . . . 1 »
— Id. (Afrique occidentale et orientale) . . . . . 1 »
GUIDE DE L'HONNÊTE HOMME, ou Recueil d'exemples moraux et de maximes propres à orner l'esprit des jeunes gens, etc.; par H. Fautrès, ex-instituteur . . . . . 1 »
HARDY. MORALE DES NOIRS . . . . . 1 »
LAHARPE. COURS DE LITTÉRATURE. . . . . 8 »
LA ROCHEFOUCAULT. MAXIMES ET RÉFLEXIONS suivies de quelques PENSÉES DE PASCAL. . . 1 »
LAMÉ FLEURY. MOEURS DES FRANÇAIS (en un). . . . . 2 vol.
— HISTOIRE CIVILE DES FRANÇAIS (en un) . . 2 »
— HISTOIRE DU NOUVEAU TESTAMENT. . . . 1 »
— HISTOIRE D'AMÉRIQUE . . . . . 1 »
LETTRES ÉDIFIANTES ET CURIEUSES par de ZÉLÉS MISSIONNAIRES. 4 »
52 LECTURES, une Lecture pour chaque Dimanche, extraits des plus célèbres écrivains. . . . . 1 »
ID. pour chaque Jeudi . . . . . 1 »
ID. par Jour (poésie) . . . . . 1 »
LA BRUYÈRE. CARACTÈRES, ETC. . . . . 2 »
MARMONTEL. BÉLISAIRE . . . . . 1 »
LIVRE DES BONS CONSEILS. . . . . 1 »
LEVI. OMNIBUS DU LANGAGE. . . . . 1 »
— PETIT MUSÉE CLASSIQUE. . . . . 1 »
— HISTOIRE UNIVERSELLE (en un). . . . . 2 »
— GÉOGRAPHIE RACONTÉE A LA JEUNESSE (en un). . . . 3 »
— LE TOUR DU MONDE (en un). . . . . 2 »
— LEÇONS DE LITTÉRATURE ET DE MORALE. . . . . 1 »
— NOUVELLE COURONNE LITTÉRAIRE OU MNÉMOSYNE CLASSIQUE (en un). . . . . 2 »
— LE NOMENCLATEUR ORTHOGRAPHIQUE (en un). . . . 2 »
MICHELET. HISTOIRE MODERNE. . . . . 2 »
Ouvrage adopté par le conseil royal de l'Université.
— HISTOIRE ROMAINE (république) . . . . . 3 »
MEISSAS. TABLEAU DE L'HARMONIE UNIVERSELLE . . . . . 2 »
— LE MONDE SOUTERRAIN (géologie), BEAUTÉS ET MERVEILLES DE LA CRÉATION . . . . . 1 »
— LE MONDE CÉLESTE (astronomie), BEAUTÉS ET MERVEILLES DE LA CRÉATION . . . . . 1 »
MANZONI. LES FIANCÉS. . . . . 3 »
NOEL ET CHAPSAL. ABRÉGÉ DE LA GRAMMAIRE FRANÇAISE, OU Extrait de la Grammaire française. Ouvrage mis au rang des livres classiques, et adopté pour les écoles militaires. — 37e édition, revue avec soin et augmentée. . . . . 1 »
NOUVEAU THÉATRE DES MAISONS D'ÉDUCATION (pour les jeunes personnes). . . . . 1 »
ID. (pour les jeunes gens). . . . . 1 »
J.-B. ROUSSEAU. OEUVRES POÉTIQUES. . . . . 1 »
ROLIN. TRAITÉ DES ÉTUDES . . . . . 4 »
SILVIO PELLICO. CHANTS HISTORIQUES . . . . . 1 »
SAINT-RÉAL. HISTOIRE DE LA CONJURATION CONTRE VENISE. . 1 »
Mme SOPHIE P****. DES RICHESSES DU PAUVRE ET DES MISÈRES DU RICHE. . . . . 1 »
VERTOT. RÉVOLUTIONS DE PORTUGAL . . . . . 1 »
VEUILLOT. PÈLERINAGE EN SUISSE. . . . . 3 »
— SOIRÉES D'AUTOMNE . . . . . 2 »
VIENNET. FABLES . . . . . 1 »
WALLSH. SOUVENIRS DE VOYAGES. . . . . 2 »
FABLES DE PHÈDRE, traduction littérale en vers avec le texte en regard . . . . . 1 »

CATALOGUE N° 2.

ROMANS.

AMÉDÉE ACHARD. CHASSE ROYALE . . . . . 7 »
ÉLIE BERTHET. LE DERNIER IRLANDAIS . . . . . 4 »
CHATEAUBRIAND. LES MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE . . . . 20 »
DELATOUCHE. UN MIRAGE . . . . . 1 »
DUMAS. ANGE PITOU (MÉMOIRES D'UN MÉDECIN) . . . . . 7 »
— VICOMTE DE BRAGELONNE . . . . . 25 »
— PRAXÈDE, suivi de PIERRE LE CRUEL. . . . . 1 »
— PAULIN ET PASCAL BRUNO . . . . . 2 »
— OLYMPE DE CLÈVES. . . . . 9 »
CH. DE BERNARD. GERFAUT . . . . . 4 »
ALEXIS DE VALON. LE CHALE NOIR . . . . . 1 »
PAUL DE MUSSET. GERONIMO TROPPI. . . . . 1 »
DE FOUDRAS (le marquis). UN CAPRICE DE GRANDE DAME, in-18. 3 »
DE LAMARTINE. HISTOIRE DE LA RESTAURATION. . . . . 22 »

Cet ouvrage étant en publication, les abonnés qui le choisiront recevront la suite des volumes au fur et à mesure qu'ils paraîtront. (19 vol. parus).

MERY. SALONS ET SOUTERRAINS . . . . . 4 vol.
— LA JUIVE AU VATICAN, OU AMOR ET ROMA . . . . . 3 »
HENRI MURGER. CLAUDE ET MARIANNE . . . . . 2 »
— SCÈNES DE LA BOHÈME . . . . . 3 »
— SCÈNES DE LA VIE DE JEUNESSE. . . . . 3 »
EXAMEN de ce que renferme la Bibliothèque du Musée britannique, extrait de documents authentiques soumis au parlement en 1846, par Octave Delepierre. . . . . 1 vol.
LES POLONAIS MÉTAMORPHOSÉS EN FRANÇAIS DU NORD, OU LA DÉCADENCE DE LA POLOGNE. Dissertation historique et morale, par Prot Srzeniawa-Potocki . . . . . 1 »
GUIDE POPULAIRE DU VOYAGEUR, ou Itinéraire général, topographique et descriptif des chemins de fer belges. — Cet ouvrage, qui renferme des détails curieux et intéressants sur les différents pays que traversent les chemins de fer, est indispensable à tous les voyageurs . . . . . 1 »
EUGÈNE SUE. BONNE AVENTURE . . . . . 6 »

LOTS PRINCIPAUX (*tableaux et dessins*).

N° 2 MM. Van den Berghe, à Bruxelles, UNE AQUARELLE, par *Alexandre Schaepkens.*
46 N***, PASTEL, par *Méganck.*
70 A. Van den Bogaerde à Bruges, UNE SÉPIA, par *J.-B. Van Moer.*
164 A. Borre Denys, à Bruges, UN PAYSAGE AVEC UN MOULIN, tableau, par *Cazati.*
176 Max Korniker, à Liége, pour M***, UNE VUE DE MALINES, dessin.
272 Sirault, à Mons, MARINE, EFFET DE LUNE, tableau, par *Van Gingelen.*
N° 284 MM. Baron de Woelmont, de Brumagne, CHIENS ET LÉGUMES, tableau, par *Mme Ronner.*
292 Mlle Duprez, à Tournay, VUE DE MALINES, tableau.
295 Mlle Ancelle, à Anvers, LA TRICOTEUSE, tableau, par *Vant'Velt.*
316 La société de la Concorde, à Gand, TABLEAU DE FLEURS, par *Huygens.*
321 Le vicomte de Nieulandt, à Gand, CÔTES DE NORMANDIE, tableau, par *Cazati.*
338 L***, à Ypres, PATINEURS HOLLANDAIS, tableau esquisse, par *Roosemboom.*
372 Kannemans, à Breda, MARINE, tableau, par *Louis Verboeckhoven.*

---

1 Mme Libotton, planche d'Ommeganck.
2 Vanden Berghe, AQUARELLE PAR SCHAEPKENS.
3 De Dobbeleer, 6 vol. romans à choisir.
4 De Brabandere, planche d'Ommeganck.
5 Le bon L. de Woelmont, 20 v. romans à choisir.
6 Deltenre, avocat, 20 vol. id.
7 De Freins, planche d'Ommeganck.
8 Le bon de Peuthy, album relié.
9 Mme la cse de Robiano, 12 vol. romans.
10 Le duc d'Arenberg, pl. unique d'Ommeganck.
11 Le général Chapelié, 8 vol. romans à choisir.
12 Delporte, notoire, 12 vol. id. id.
13 Cappelemans, planche d'Ommeganck.
14 Vanderlinden, id. id.
15 Andries, 15 vol. romans à choisir.
16 Le colonel Birct, 6 vol. romans à choisir.
17 Le ministre de l'Intr, 8 vol. romans à choisir.
18 Le même, 6 vol. romans à choisir.
19 Le même, 15 vol. Panthéon.
20 Le même, album broché.
21 Le cte de Beughem, album broché.
22 De Brauwere van Steelandt, album cartonné.
23 Chapuis, planche d'Ommeganck.
24 Le docteur C **, 10 vol. Panthéon.
25 Le général de Cruyquembourg, 12 vol. rom.
26 Coumont, 12 vol. romans.
27 Cruys, 15 vol. Panthéon.
28 Cercle artistique et littéraire, pl. d'Ommeganck.
29 Van Swinderen, 12 vol. romans.
30 Colinet Michel, 25 vol. Panthéon
31 Drugman, 10 vol. Panthéon.
32 N***, album broché.
33 Le ministre de l'Intérieur, pl. d'Ommeganck.
34 Le même, album relié.
35 Le même, 15 vol. Panthéon.
36 Le même. 20 vol. romans.
37 Le vte Dubus, 25 vol. romans.
38 N***, 20 vol. romans.
39 Desart, ingénieur, album relié.
40 Evenepoel, notaire, 12 vol. romans.
41 Cte d'Enuctières, 12 vol. romans.
42 Mme Frison, planche d'Ommeganck.
43 Fraikin, statuaire, 6 vol. romans.
44 Le général Goethaels, planche d'Ommeganck.
45 Le baron Godin, 10 vol. romans.
46 N***, pastel par Meganck.
47 Goupy de Quabeck, 12 vol. romans.
48 Lord Howard de Walden, 15 vol. Panthéon.
49 Le ministre de l'Intérieur, 12 vol romans.
50 Le même, 15 vol. Panthéon.
51 Le même, 8 vol. romans.
52 Le même, 10 vol. Panthéon.
53 Hetveld, notaire, 20 vol. Romans.
54 d'Hauregard, 8 vol. romans.
55 Hennessy, 15 vol. Panthéon.
56 Le cher Huyttens, 10 vol. Panthéon.
57 S. A. R. l'Infante d'Espagne, pl. d'Ommeganck.
58 Jehotte, statuaire, 8 vol. Panthéon.
59 N***, planche d'Ommeganck.
60 Kampf, 10 vol. Panthéon.
61 Kauwers, planche d'Ommeganck.
62 Le baron de Mooreghem, pl. d'Ommeganck.
63 Cte de Meulenaer, 8 vol. Panthéon.
64 Cte Félix de Mérode, 15 vol. Panthéon.
65 Le ministre de l'Intérieur, 12 vol. romans.
66 Le même, 6 vol. romans.
67 Le même, 10 vol. Panthéon.
68 Mme la etesse H. de Mérode, album relié.
69 Em. Moreau, 20 vol. romans.
70 Van den Bogaerde, SEPIA, PAR VAN MOER.
71 Le baron de Pelichy Van Heurne, 12. v. rom.
72 Le chevalier Phe Verhulst, 20 vol romans.
73 Le capitaine Mancel, 10 vol. Panthéon.
74 Navez, 15 vol. Panthéon.
75 Le baron de Norman 20 vol. Panthéon.
76 Neel. 12 vol. romans.
77 Portaels, 10 vol. Panthéon.
78 De Ritter, album relié.
79 Le même, 10 vol. Panthéon.
80 Le même, 8 vol. romans.
81 De Pizzaro, 8 vol. romans.
82 Riche Restiau, 25 vol. romans.
83 Le cte de Robiano, rue de Namur, 19, 10 v. Pant.
84 Le baron de Romberg, album broché.
85 Sa Majesté, planche d'Ommeganck.
86 Idem. 12 vol. romans.
87 Idem. 8 vol. romans.
88 Idem. 10 vol. Panthéon.
89 N..., 15 vol. Panthéon.
90 Ranwet, conseiller, planche d'Ommeganck.
91 Le marquis de Rodes. 20 vol. romans.
92 Roussel, planche d'Ommeganck.
93 Sa Majesté, planche d'Ommeganck.
94 Idem. album relié.
95 Idem. 10 vol. Panthéon.
96 Idem. 8 vol. romans.
97 Reyntjens, 6 vol. romans.
98 Rignon, planche d'Ommeganck.
99 Simonis Adolphe, 12 vol. romans.
100 Le bon de Stassart. pl. unique d'Ommeganck
101 Stuyck notaire, 12 vol. romans.
102 Mme de Schieter de Lophem, 8 vol. romans.
103 Joseph Jonckere, 10 vol. Panthéon.
104 De Leseluze pere, planche d'Ommeganck.
105 Schaepkens, 12 vol. Panthéon.
106 Slingeneyer, 12 vol. romans.
107 Vauthier, planche d'Ommeganck.
108 N***, 10 vol. Panthéon.
109 Van Humbeeke, album relié.
110 M. Le Chevalier Roels, 8 vol. romans.
111 N***, 15 vol. Panthéon.
112 Id. 10 vol. Panthéon.
113 Sa Majesté, 8 vol. romans.
114 Idem. planche d'Ommeganck.
115 Idem. planche d'Ommeganck.
116 Idem. 15 vol. Panthéon.
117 Mme la comtesse Villegas St. P. alb. broché.
118 Van der Belen, album relié.
119 Van Hoeetem, 6 vol. romans.
120 Le baron van Zuylen, planche d'Ommeganck.
121 Sa Majesté, 10 vol. Panthéon.
122 Idem. 12 vol. romans.
123 Idem. album relié.
124 Idem. 12 vol. Panthéon.
125 Charles van Stenkiste 25 vol. Panthéon.
126 Le Chevalier Ches Devaux 25 vol. Panthéon.
127 N***, planche d'Ommeganck.
128 Van Eyeken, 8 vol. romans.
129 Verhaegen, planche d'Ommeganck.
130 Le comte H. Vilain XIIII, album relié.
131 Vanderhaegen, 10 vol. Panthéon
132 Van Hoebroek, album broché.
133 Sa Majesté, 12 vol. romans.
134 Idem. planche d'Ommeganck
135 Idem. album broché.
136 Idem. 8 vol. romans.
137 Le baron de Wal. 10 vol. Panthéon.
138 De Breyne Peellaert, 6 vol. romans.
139 Rudd, directeur des travaux, 15 v. romans.
140 Le chevalier Boyaval Holvoet, 8 vol. romans.
141 Sa Majesté, 8 vol. romans.
142 Idem. 15 vol. Panthéon.
143 Idem. 20 vol. romans.
144 Idem. planche d'Ommeganck.

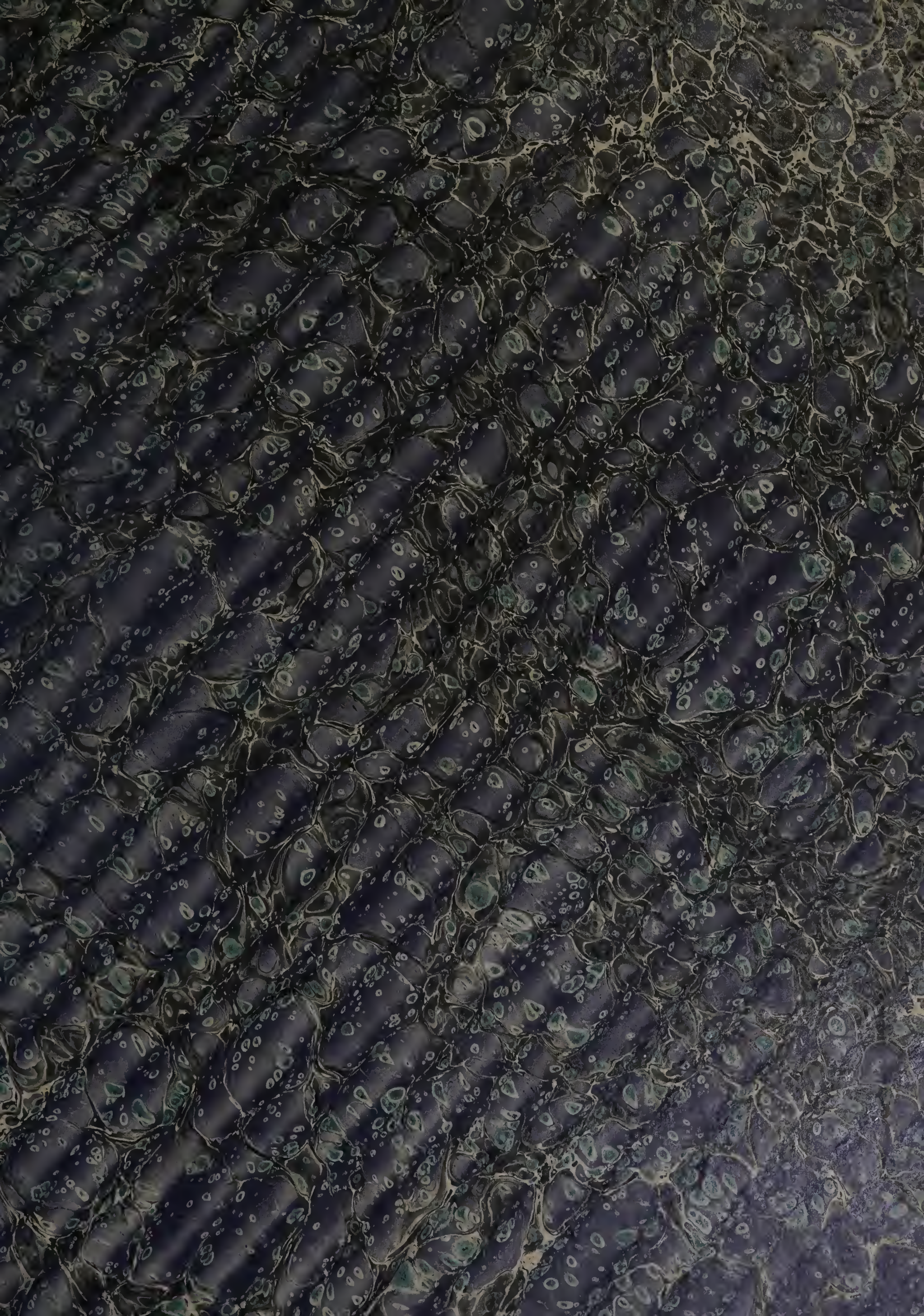
145 N*** planche d'Ommeganck.
146 Le baron van Caloen, 12 vol. romans.
147 Le baron Charles Pecsteen, album broché.
148 P. de Melgar, 8 vol. romans.
149 Mme la baronne de Wyckerslooth, planche d'Ommeganck.
150 Ch. Wanters, 10 vol. Panthéon.
151 Dubois, au Fayt, planche d'Ommeganck.
152 Vervloet à Malines, 10 vol. romans.
153 J. van Ockerhoudt, 8 vol. romans.
154 Hatze, notaire, planche d'Ommeganck.
155 d'Hanins de Moorekerke, 12 vol. romans.
156 Albert, rue du Nord, 40, 6 vol. romans.
157 Aubin peintre, 8 vol. romans.
158 Biénez, 8 vol. romans.
159 Le cte Cornet de Ways Ruart, 8 vol. romans.
160 Le comte de Changy, 15 vol. Panthéon.
161 Baron André van Zuylen, 8 vol. romans.
162 J. Claerhoudt, notaire 10 vol. Panthéon.
163 De Wulf Anthierens, planche d'Ommeganck.
164 A. Borre Denys, PAYSAGE AVEC UN MOULIN.
165 N***, 12 vol. romans.
166 Renard frères à Liége, 20 vol. romans.
167 Les mêmes, 20 vol. romans.
168 Les mêmes, 10 vol. Panthéon.
169 Sa Majesté, 6 vol. romans.
170 Idem. 6 vol. romans.
171 Idem. 6 vol. romans.
172 Idem. 12 vol. romans.
173 Decq, 6 vol. romans.
174 Renard frères à Liége, 10 vol. Panthéon.
175 Les mêmes, 15 vol Panthéon.
176 Max Korniker, UNE VUE DE MALINES (dessin).
177 Sa Majesté, 25 vol. Panthéon.
178 Idem. planche d'Ommeganck.
179 Idem. 12 vol. romans.
180 Idem. 10 vol. Panthéon.
181 Spée Zélis à Liége, 6 vol. romans.
182 Le même, album broché.
183 Le même, 8 vol. romans.
184 Le même, 6 vol romans.
185 Le même, album relié.
186 Le même, planche d'Ommeganck.
187 Van Marck à Liége, 6 vol. romans.
188 Le même, planche d'Ommeganck.
189 Le comte de Villegas, album broché.
190 Galler, planche d'Ommeganck.
191 Th. Mali, 10 vol. Panthéon.
192 Hte Mali, 10 vol. Panthéon.
193 Eug. Claes, Louvain, planche d Ommeganck.
194 De Bien, 10 vol. Panthéon.
195 N. Briavoinne, 8 vol. romans.
196 Decq, 20 vol. romans.
197 Sa Majesté, 20 vol. romans.
198 Idem. 15 vol. Panthéon.
199 Idem. 15 vol. Panthéon.
200 Idem, 6 vol. romans.
201 Decq, 15 vol. Panthéon.
202 De Leuw, 6 vol. romans.
203 Dechamps, 8 vol. romans.
204 J. Dewasme, 6 vol. romans.
205 De Mot Bruxelles 8 vol. romans.
206 Desvachez, graveur, planche d'Ommeganck.
207 Deschanel, album relié.
208 Delaroche à Paris, 10 vol. Panthéon.
209 Sa Majesté, 12 vol. romans.
210 Idem. planche d'Ommeganck.
211 Idem. album relié.
212 Idem. planche d'Ommeganck.
213 Eeckhout, peintre, 10 vol. Panthéon.
214 Melle H. Fierlandts, 12 vol. romans.
215 Faure, album relié.
216 Le chevalier Huyttens, 12 vol. romans.
217 Hendrickx, album relié.
218 Héris, 15 vol. Panthéon.
219 Heberlé, 8 vol. romans.
220 Joly, album broché.
221 Sa Majesté, 6 vol. romans.
222 Sa Majesté, 15 vol. Panthéon.
223 Idem. 12 vol. romans.
224 Idem. 20 vol. romans.
225 Kulinen, artiste, 10 vol. Panthéon.
226 Lekime, planche d'Ommeganck.
227 Lacomblé, album relié.
228 Michaël, 8 vol. romans.
229 Sa Majesté, 12 vol. romans.
230 Idem. album relié.
231 Idem. 15 vol. Panthéon.
232 Idem. 8 vol. romans.
233 Madou, 20 vol. romans.
234 Mascart, 8 vol. romans.
235 Moreau ch. d'Etterbeek, pl. d'Ommeganck.
236 Michel, libraire, 20 vol. romans.
237 Meskens, 8 vol. romans.
238 Petitjean, 20 vol. romans.
239 Sa Majesté, planche d'Ommeganck.
240 Idem. 10 vol. Panthéon.
241 Puttaert, artiste, planche d'Ommeganck.
242 De Perceval, 15 vol. Panthéon.
243 Perichon, 10 vol. Panthéon.
244 Perrot, éditeur, 10 vol. Panthéon.
245 Quetelet, 8 vol. Panthéon.
246 Quelus. 20 vol. romans.
247 Le Cape de Reume, 15 vol. Panthéon.
248 Rochard, peintre, 10 vol. Panthéon.
249 Rozez, libraire, planche d'Ommeganck.
250 Le même, album relié.
251 Le même, 10 vol. romans.
252 N***, 12 vol. romans.
253 Rastoul de Mongeot, 20 vol. romans.
254 Louisa Stappaerts, 8 vol. romans.
255 Schoonen, 10 vol. romans.
256 Sacré, rue des arts, 10 vol. Panthéon.
257 Seghers, imprimeur, 10 vol. Panthéon.
258 Van Hasselt, planche d'Ommeganck.
259 Van Moer, album relié.
260 Vandcrauwera, 12 vol. romans.
261 Vanderhecht, album broché.
262 Van Maldeghem, album relié.
263 Vanderkolk, planche d'Ommeganck.
264 Van Veerssen, album relié.
265 Vant' Velt, album broché.
266 Wilbrant, planche d'Ommeganck.
267 Weigel, planche d'Ommeganck.
268 Mucquardt, 12 vol. romans.
269 Dierickx chez le bon de Firlandt, album rélié.
270 Le baron de Woelmont, rue Coppens, 10 vol. Panthéon.
271 Dujardin, Mons, 8 vol. romans
272 Sirault, MARINE EFFET DE LUNE (van Gingelen).
273 Le prince de Croy, 12 vol. Panthéon.
274 J. Defontaine, planche d'Ommeganck.
275 Dussart, (Absolu), 6 vol. romans.
276 De Portemont, notaire, 15 vol. Panthéon.
277 Mme Ve Hanot d'Harvengt, 15 vol. romans.
278 Le Constitutionnel, Mons, pl. d'Ommeganck.
279 N***, MARINE PAR VERBOECKHOVEN.
280 N***, 15 vol. Panthéon.
281 De Joannes, 10 vol. romans.
282 Van Ysendyck, 12 vol. romans.
283 Le bon de Woelmont d'Ambraine, 10 v. Pon.
284 Le bon de Woelmont de Brumagne, CHIENS ET LÉGUMES (Mme Ronner).
285 Melle de Paul de Bachifontaine, 10 v. Pant.
286 De Severin de Bez. 15 vol. Panthéon.
287 Roffiaen, Namur, 12 vol. romans.
288 Le même, 15 vol Panthéon.
289 Melle Duprez, Tournay, album broché
290 La même, 12 vol. romans.
291 La même, VUE DE MALINES, (par V. Vervloet).
292 La même, album relié.
293 Mlle Ancelle, Anvers, album broché.
294 La même, 12 vol. romans.
295 La même, LA TRICOTEUSE.
296 Vandermersch, Ypres, album relié.
297 Le même, 6 vol. romans.
298 Vandermersch, Ypres, 6 vol. romans.
299 Mucquart, 10 vol. Panthéon.
300 Le même, 12 vol. romans.
301 Clarysse, vicaire, album broché.
302 Daudenaert, lieutenant, album broché.
303 Goetghebuer, 6 vol. romans.
304 Kiessling, 10 vol. Panthéon.
305 Lezaack, album relié.
306 Am. de Bouvines, album relié.
307 Le vte H. Vilain XIIII, pl. d'Ommeganck.
308 Vanderkolk, 6 vol. romans.
309 Van de Casteel de Verbrock, 12 v. Panthéon.
310 Popp, Bruges, 8 vol. romans.
311 Navir, marchand, 12 vol. romans.
312 Mme Ronner. 8 vol. romans.
313 Le colonel Herry, 15 vol. Panthéon.
314 De Crombrugghe, 12 vol. romans.
315 Le comte de Rhuné, 10 vol. Panthéon.
316 Société de la Concorde, TABLEAU DE FLEURS, peint par Huygens.
317 Debhaudt, 6 vol romans.
318 Stevens, 20 vol. romans.
319 De Deker, album broché.
320 Le chevalier Soenens, 10 vol. Panthéon.
321 Le vicomte de Nieulandt, CÔTES DE LA NORMANDIE, tableau, par Cazati.
322 Le Roy, Planche d'Ommeganck.
323 N.. album broché.
324 Jules Starck, peintre, 10 vol. romans.
325 Haegen, 12 vol. romans.
326 Van Mol, Anvers, album relié.
327 Le même, 8 vol. romans.
328 Le même, Planche d'Ommeganck.
329 Le même, 20 vol. romans.
330 Le même, 10 vol. Panthéon.
331 Le même, 6 vol. romans.
332 Mlle Praet, Anvers, album broché.
333 La même, 10 vol. Panthéon.
334 Jonghmans, Anvers, 6 vol. romans.
335 Le même, 8 vol. romans.
336 Tessaro, Anvers, 10 vol. Panthéon.
337 Le même, planche d'Ommeganck.
338 Lambin, Ypres, EFFET DE GLACE, PATINEURS.
339 Le même, album broché.
340 Le même, 12 vol. romans.
341 Le même, album broché.
342 Le même, 6 vol. romans.
343 Le même, 5 vol. Panthéon.
344 Van Esch, Louvain, 8 vol. romans.
345 Le même, 12 vol. romans.
346 Le même, 15 vol. Panthéon.
347 Van Even, Louvain, 6 vol. romans.
348 Van Linthout et Ce, Louvain, 20 vol. romans.
349 Les mêmes, 6 vol. romans.
350 Elleboudt, Ostende, 12 vol. romans.
351 Le même, 8 vol. romans.
352 Gaymard, Chimay, 25 vol. Panthéon.
353 Le même, 6 vol. Panthéon.
354 Le même, album cartonné.
355 Le même, 10 vol. Panthéon.
356 Pellegrie, Renaix, album broché.
357 Le même, 12 vol. romans.
358 Le même, 15 vol. Panthéon.
359 Le même, 6 vol. romans.
360 Victor, 8 vol. romans.
361 W. Brown, Bruxelles, 10 vol. Panthéon.
362 Debadts, Bruxelles, planche d'Ommeganck.
363 Mme Champein, 6 vol. romans.
364 De Coëne, 20 vol. romans.
365 Delaveleye, 6 vol. romans.
366 Victor Joly, planche d'Ommeganck.
367 Mayer et Flatteau, 8 vol. romans.
368 Les mêmes, planche d'Ommeganck.
369 Meganck, peintre, planche d'Ommeganck.
370 De Necker, sénateur, album broché.
371 Wap, docteur, à Utrecht, 10 vol. Panthéon.
372 Kannemans,. MARINE, par Verboeckhoven.
373 Staumont, Thuin, 12 vol. romans.

Les 176 derniers numéros, c'est-à-dire depuis 374 à 549, ont tous droit à la planche d'Ommeganck.

TABLE DES MATIÈRES

DU XIVe VOLUME.

La maison vendue, poésie, par A. Dumas . 1
Études sur quelques peintres français antérieurs au XVIIe siècle, par J. A. Luthereau (1er article) 2
Vie de peintres de toutes les écoles, *Guillaume Kalf*, peintre hollandais, par Ch. Blanc . 5
A propos d'eaux-fortes 7
Les peintures murales de l'église de la Chapelle 7
Notice de M. J. Renier, pensionnaire d'Archis à Rome. 8
Nouvelles 8
Un missionnaire d'une nouvelle espèce . . 9
Mes premiers vers (poésie de M. J. Bailly) . 13
Nicolas Poussin, (Biographie) (1er *article*) . 16
Michel Montaigne et son château (légende) . 25
Une vision de Handel (nouvelle) 26
Jacques Pradier statuaire (Biographie) . . 28
Peintures murales de M. Van Eycken . . 31
Eglise à ériger à la mémoire de la Reine. . 32
De la peinture murale en Belgique, de son présent et de son avenir, par M. J. A. L. 33
Nicolas Poussin (suite et fin) 35
Goûts gastronomiques de quelques personnages célèbres 36
Un seigneur Belge en 1852 (de Mérode) . . 38
Sonnets de Michel-Ange Buonaroti . . . 41
A Victor Hugo, partant pour Jersey, (A. Van Hasselt) 43
Aux ruines de Villers, poésie, par Alf. Lekime 43
De la peinture murale en Belgique (2e art.). 44
L'Institut des beaux-arts, la 24e exposition. 46
L'ordre de la Rédemption du Précieux-Sang. 48
Les Camusot (nouvelle), par Mme Ch. Reybaud 49
Exposition d'Anvers en 1852 (1er article). . 53
De la peinture murale en Belgique fresques de l'église de la Chapelle (3e article) . . 55
Thorwaldsen (Biographie) traduit de l'allemand d'après Kestner. 57
Correspondance inédite de Léopold Robert. 59
Cathédrale de Tournay — restauration — par M. le Maistre d'Anstaing. 61
Les rois et les princes artistes — la duchesse Hélène d'Orléans, par J. A. Luthereau . 65
Les peintres allemands comparés *aux peintres belges* et français 67
Exposition d'Anvers en 1852 (2e article, § IV) 68
Jean de Louvain, sculpteur (1250), par M. Ed. Van Even 75
Fêtes de Louvain 77
Etudes sur quelques poètes français antérieurs au XVIIe siècle (2e chapitre) . . . 81
Près du tombeau de ma mère, poésie, par J. Bailly 85
Le Kremlin en 1829, extrait d'un voyage en Russie. 87
Le tombeau de Saint-Hubert 89
Le Calabrèse (nouvelle artistique). . . . 91
Etudes sur quelques poètes français antérieurs au XVIIe siècle (3e chapitre), par J. A. L. 97
L'étoile du soir, poésie, par Pierre Lachambeaudie 101
Joseph Gaucet, Biographie, par L. Hymans. 101
Notice des Emaux exposés au Louvre à Paris. 103
Un sculpteur inédit, par J. A. L. . . . 108
La prédication au désert, tableau de Dell'Acqua 109
Vente de la galerie des tableaux du feu duc d'Orléans. 110
Le Calabrèse (suite) 113
Des Albums et des Collectionneurs . . . 116
Musée des souverains au Louvre 118
Quelques mots sur le prochain salon de Paris 119
Etudes sur quelques poètes antérieurs au XVIIe siècle (4e chap. et fin), par J. A. L. 121
Au poète Pierre Lachambeaudie, par A. Lekime 124
Les Ateliers d'autrefois, Joseph Van Craesbeeke 125
Notes d'un amateur sur quelques tableaux du musée de Bruxelles, par Ad. Siret. . 126
Cercle artistique et littéraire d'Anvers . . 131
Exposition permanente au Cercle du Vaudeville 136
Notes d'un amateur sur quelques tableaux du musée de Bruxelles (2e article), par Ad. Siret 137
Le Calabrèse (3e partie) 145
Planche unique dessinée sur pierre, par Ommeganck 149
Le tableau de M. De Hogues, de Mons . . 150
Association pour le développement des arts industriels en Belgique 151
Le livre de la corporation des peintres et sculpteurs Gantois (1538 à 1712) . . . 153
Les Ateliers d'autrefois. — Fantaisies et disgrâces de Jean Steen et de Mieris (1e art.) 156
De la chevelure et de la barbe. 158
Reproduction des gravures et des dessins, par la vapeur d'iode. 159
Réorganisation de la Bibliothèque royale. 150
400e anniversaire de la confrérie de Saint-Luc à Anvers 160
De l'art industriel et des moyens de l'encourager en Belgique 161
Vente de la galerie Standish, à Londres . . 164
Monument au Congrès national, documents. 165
La propriété littéraire protégée en Belgique. 166
Monument de Fraikin, pour la ville d'Ostende 168
Cantate patriotique, par M. Aug. Bardin. . 169
Peintres, sculpteurs et architectes, nés et élevés à Anvers, d'après un document de 1804 173
Les Ateliers d'autrefois. — Fantaisies et disgrâces de J. Steen et de Mieris (suite et fin). 176
Le musée des Souverains au Louvre . . . 178
Distribution des prix aux exposants du salon de 1853 180
Progrès archéologique en Belgique . . . 180
Répartition des objets d'art et livres échus aux souscripteurs à la *Renaissance illustrée*, XIVe année 181

ORDRE DES PLANCHES.

1 *Les Joueurs de dés*, eau-forte, par Wilhem Linnig.
2 *Souvenir d'Italie*, planche à deux teintes, d'après Decamps, lith. par Puttaert.
3 *Le Héros de la Manche*, dessin original de feu Charlet.
4 *Un Jeune ménage et une vieille Tante*, dessin de Warnots, d'après Blés, de La Haye.
5 *Le Repos au bois*, dessin de Madou et Fourmois.
6 *Le Singe et le Miroir*, tableau de Decamps. lith. par Puttaert.
7 *Souvenir des Ardennes*, paysage et maison, par Fourmois.
8 Vue de la *Crypte extérieure* et du *Grand Portail* de l'église Notre-Dame de Tournay, dessin de Manche.
9 *Le Comte de Paris*, polka, par Mme la duchesse Hélène d'Orléans.
10 *Gutenberg*, statue en bronze, existant à Strasbourg, par David d'Angers.
11 *Cathédrale des Patriarches*, intérieur du Kremlin, effet de neiges à 2 teintes, par Warnots.
12 *Tombeau de Saint-Hubert*, gravé par Van Peteghem, d'après le monument de G. Geefs.
13 *Léopold Ier, roi des Belges*, statue en pied élevée sur la place communale d'Ixelles, d'après Dutrieux.
14 *La Maison des Barques*, (Bruxelles ancien) d'après un dessin de Cooper.
15 *Un Moulin aux environs de Malines*, dessin de Victor Vervloet
16 *Les Buveurs*, dessin de Puttaert, d'après un tableau de Van Ostade.
17 *Palais de Justice de Rouen*, lith. de Bossuet.
18 *La Sentinelle Arabe*, dessin de Jules Starck.
19 *La Mort du Brigand*, dessin de Puttaert, d'après un tableau d'Eugène Delacroix.
20 *Les Jeunes gens d'aujourd'hui sont bien peu attentifs*, dessin de Madou.
21 *La Plage de Scheveninghen*, par Fourmois.
22 *Le Chien de Pyrennées*, gravure sur bois.
23 *Le Bénédicité*, dessin d'un tableau exposé à Malines en 1853 par Victor Vervloet.
24 *Grêlons* dessinés après l'orage du 9 juillet.